

Паула Ярвилехто

«МОЙ СЕКС»:
гендер, сексуальность
и религиозность в автобиографическом
комиксе Алены Камышевской

Факультет информационных технологий и коммуникационных наук
Магистерская работа
Март 2020

АННОТАЦИЯ

Ярвилехто, Паула : «Мой секс»: гендер, сексуальность и религиозность в автобиографическом комиксе Алены Камышевой
Магистерская работа, 72 стр.
Университет Тампере
Магистерская программа по языкам: русский язык
Март 2020

Задачей настоящего исследования являлось изучение того, каким образом гендер и сексуальность протагонистки изображается в автобиографическом комиксе «Мой секс» Алены Камышевой. Помимо этого мы проинтерпретировали религиозные репрезентации произведения и то, повлияла ли религиозность на понимание и формы сексуальности протагонистки.

Наш подход к автобиографическому комиксу был междисциплинарным, поскольку предметом нашего исследования является вид искусства, объединяющий визуальные и вербальные каналы, а также различные семантические уровни повествования. Помимо описания и исследования истории развития комиксологии в нашей работе мы использовали теории по литературоведению и гендерным исследованиям, психологии и феминистской теологии.

Русские рисованные истории являются относительно новым способом изображения и предметом исследований, поэтому второй нашей задачей являлась поддержка этого направления искусства и связанных с ним научных разработок. По этой причине в нашем исследовании были подробно описаны стадии развития комиксов в России. Несмотря на то, что данный способ изображения стал приобретать популярность в России со сравнительно недавнего времени, его корни скрыты глубоко в истории русской культуры, начиная со средневековой иконописи.

Говоря о русском комиксе, мы использовали термин «рисованная история», поскольку он стал наиболее используемым в среде российских комиксологов. Для обозначения комиксов, описывающих собственную жизнь авторов, используется заимствованный из английского языка термин «автобиографический комикс», поскольку для него не нашлось русского эквивалента.

Исследуемое автобиографическое произведение повествует открыто и без прикрас о развитии молодой женщины. В изучении автобиографичности произведения нас не интересовал вопрос о том, соответствуют ли описанные в нем события действительности, а то, какими способами в произведении передается ощущение реальности происходящего и каким образом возникает ощущение реальности.

С помощью описанных в хронологическом порядке историй в исследуемом произведении анализируется проблематика телесности и духовности. В описаниях детства передается перформативность пола и дискурсы, в рамках которых развиваются гендерные нормы и гендер главной героини. В произведении женственность описывается как маска, которую протагонистка надела на себя в подростковом возрасте. Сексуальное насилие разрушает представление главной героини о себе и своей сексуальности, и из-за этого любовь и секс становятся антагонистами. С помощью религиозности становится возможным соединение данных понятий. Мы утверждаем, что кольцевая композиция произведения отражает феминистскую мысль о том, что секс на самом деле является божественным даром, благодаря которому тело и дух, а также сексуальность и религиозность могут сосуществовать.

Ключевые слова: автобиографический комикс, рисованная история, комиксология, феминистская теология, гендер, сексуальность, религиозность, сексуальное насилие

Оригинальность исследования проверена с помощью программы Turnitin OriginalityCheck.

TIIVISTELMÄ

Järvilehto, Paula : "Moi seks": gender, seksuaalisuus ja uskonnollisuus Alena Kamyševskajan omaelämäkerrallisessa sarjakuvassa
Pro Gradu -tutkielma, 72 sivua
Tampereen yliopisto
Kielten tutkinto-ohjelma, venäjän opintosuunta
Maaliskuu 2020

Tutkielman tavoitteena on selvittää, millä tavalla Alena Kamyševskaja kuvaa omaelämäkerrallisessa sarjakuvassaan "Moi seks" päähenkilön genderiä ja seksuaalisuutta. Lisäksi tutkin teoksen uskonnollisia representaatioita ja sitä, vaikuttaako uskonnollisuus päähenkilön seksuaalikäyttäytymiseen ja -käsitykseen.

Lähestyn omaelämäkerrallista sarjakuvaa poikkitieteellisesti, mikä on välttämätöntä, kun tutkimuskohteena on kuvaa, sanaa ja erilaisia semanttisia tasoja yhdistävä ilmaisumuoto. Sarjakuvatutkimuksen lisäksi hyödynnän tutkielmassa kirjallisuuden- ja sukupuolentutkimuksen, psykologian ja feministisen teologian näkökulmia.

Venäläinen sarjakuva on ilmaisumuotona ja tutkimuskohteena vielä verrattain tuore, joten tämän tutkielman toisena tavoitteena on kyseisen taidemuodon aseman ja tutkimuksen vahvistaminen. Tästä syystä tutkielmassa käsitellään perusteellisesti sarjakuvallisen ilmaisumuodon kehitysvaiheita Venäjällä. Vaikka kyseinen ilmaisumuoto on vasta hiljattain noussut suosioon Venäjällä, sen juuret ovat syvällä venäläisessä kulttuurissa, jopa keskiajan ikonitaiteessa.

Puhuttaessa venäläisestä sarjakuvasta käytän termiä "piirretty tarina", koska se on vakiintunut venäläisen sarjakuvatutkimuksen piirissä. Omaelämäkerrallisesta sarjakuvasta käytetään yhä anglismia "autobiografinen sarjakuva", koska termille ei löytynyt venäjänkielistä vastinetta.

Tutkimuksen kohteena oleva omaelämäkerrallinen teos kertoo avoimesti ja kaunistelematta nuoren naisen kehitystarinan. Teoksen omaelämäkerrallisuutta tutkittaessa ei tarkastella ovatko teoksen tapahtumat totta, vaan millä keinoin teos viestii sisällön todenperäisyydestä.

Kronologisesti kulkevien tarinoiden kautta teos käsittelee kehollisuuden ja henkisyyden problematiikkaa. Lapsuuden kuvauksesta välittyvät sukupuolen performatiivisuus ja diskurssit, joiden myötä kehittyvät sukupuoliroolit ja päähenkilön gender. Naiseus voidaan myös nähdä maskina, jonka päähenkilö pukee ylleen teini-iässä. Seksuaalinen väkivalta hajottaa päähenkilön käsityksen itsestään ja omasta seksuaalisuudestaan, minkä myötä rakkaus ja seksi muodostuvat antagonisteiksi. Uskonnollisuus tuo nämä käsitteet takaisin yhteen. Väitän, että teos sirkulaarisen rakenteensa ansiosta esittää feministisen ajatuksen siitä, että seksi on itseasiassa Jumalan lahja maailmalle, jolloin keho ja mieli sekä seksuaalisuus ja uskonnollisuus kulkevat käsi kädessä.

Avainsanat: omaelämäkerrallinen sarjakuva, venäläinen sarjakuva, sarjakuvatutkimus, feministinen teologia, gender, seksuaalisuus, uskonnollisuus, seksuaalinen väkivalta

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Содержание

Введение	1
1 Искусство рисованных историй	5
1.1 История развития комиксов в России	5
1.2 Исследования о русских рисованных историях	11
1.3 Материал исследования	14
2 Теоретическая глава	16
2.1 Повествовательные особенности рисованных историй	17
2.2 Стратегии автобиографии и гендера	20
2.3 Феминистская теология	25
3 Аналитическая глава	30
3.1 Сюжет автобиографического комикса Алены Камышевой	31
3.2 Установка на подлинность в произведении «Мой секс»	34
3.3 Формирование личности и идентичности	35
3.4 Перформативность пола	39
3.5 Маскарад женственности	43
3.6 Появление религиозной тематики	47
3.7 Телесное и духовное оскорбление и выздоровление	49
3.8 Божественный замысел любви. Или секса?	58
4 Заключение	64
Список источников	67

Введение

В рамках Московской международной книжной выставки-ярмарки в сентябре 2019 года тогдашний министр культуры России Владимир Мединский заявил, что взрослые люди, читающие комиксы, дебилы. На его взгляд комиксы – для тех, кто не умеет читать. Примечательно и иронично, что Мединский сказал это на московской выставке-ярмарке, где впервые в истории страны была создана огромная зона для комиксов (Затари 2019: [www](#), Спейд 2019: [www](#), Шевелев 2019: [www](#)).

То, что министр культуры решился сделать такое абсурдное заявление, по нашему мнению, знак того, что читатели комиксов как раз не дебилы, а современные люди, которые открыли для себя что-то новое, незнакомое. Мединский, очевидно, не знаком с соответствующей литературой. Возможно, его отрицательное отношение к комиксам вызвано ощущением какой-то опасности, поскольку в комиксах можно находить новые образы, способы мышления и выражения, которые не сходятся с общепринятыми идеями. Через комиксы можно познакомиться с разными историями и личностями, смеяться над собой и другими. И не только смеяться, а откровенно обсуждать серьезные темы, сочувствовать и отождествлять себя с героями произведений.

Все вышеуказанное, на наш взгляд, является подтверждением того, что исследование комиксов является актуальным. Удивительно строгие высказывания и противоречивое отношение к комиксам являются одной из причин, почему мы заинтересовались данным медиумом. Целью нашего исследования является содействие одобрению комиксов в России и распространение знания о них, так как мы считаем рисованные истории важной частью современной массовой культуры. Мы хотим участвовать в укреплении комиксологии как научной дисциплины в России. У данного вида искусства есть огромный потенциал, и предмет нашего анализа, автобиографический комикс «Мой секс» Алены Камышевской (2014) является одним из подтверждений этого.

Исследователь комиксов Анн Миллер (2007: 75) определяет комикс как визуальное выразительное искусство, которое создает значения с помощью последовательности картин, расположенных в одном пространстве с вербальными элементами или без них. Похожее определение комиксов дает и Хиллари Чут (2008: 452), которая понимает комикс как гибрид, в пространстве которого функционируют два повествовательных канала – визуальный и вербальный.

Мнения исследователей о том, какой термин является наиболее подходящим, расходятся. На задней обложке автобиографического комикса «Мой секс» это произведение описывается как «графический роман». Вследствие юмористических ассоциаций, связанных с термином «комикс», исследователи пытались заменить этот термин более нейтральным, и начали использовать вместо термина комикс другие понятия, например, графический роман или графическая новелла (El Refaie 2012: 5). В русском контексте понятие комиксов вызывало помимо юмористских ассоциаций еще и ассоциации с американской массовой культурой. Поэтому в России стало популярным понятие «рисованная история» (см. напр. Павловский 2016, Кунин 2017), так как оно не имеет отношения к вышеупомянутым понятиям. Соглашаясь с этой традицией, мы решили использовать данное понятие, говоря о русских комиксах.

Поскольку произведение «Мой секс» содержит автобиографические элементы, нам пришлось задуматься о том, какой термин мы будем употреблять именно для нашего предмета анализа. Так как такие понятия как *рисованная автобиография* или *графическая автобиография* пока не встречались в русском языке в сфере комиксологии, то мы решили употреблять в нашем исследовании термин «автобиографический комикс», подобно исследователю Элизабет Ель Рефайе. Она определяет автобиографический комикс как «рассказ о жизни» (story of a life), который по объему и содержанию является книгой, предназначенной для взрослых (El Refaie 2012, 4-5).

Произведение «Мой секс» привлекло наше внимание при первом же знакомстве. Оно является сложным и многосторонним описанием женского взросления и развития. В нем переплетаются телесные и духовные темы, сексуальность и религиозность, грех и его признание, святое и светское.

Произведение является крайне актуальным и для автора диплома лично как для молодой женщины, поскольку представленные в нем истории, связанные с проблемами гендерных ролей, изменениями тела и мышления, самоудовлетворением, любовной тревогой, абортom, сексуальным насилием и депрессией являются очень значительными. Нам показалось, что рассмотрение этих переживаний в виде рисованной истории, является действенным способом воздействия на эмоции читателя.

Хотя произведение написано уже несколько лет назад, данные темы являются весьма актуальными в любое время как раз из-за того, что проблемы развития и отношений с другими людьми будут всегда присутствовать в жизни человека. «Мой секс» предлагает опыт, с

которым можно отождествлять себя, позволяет говорить о вещах, воспринимающихся обычно как «неприличные» в публичной сфере.

Сексуальность является до сих пор табу в русской культуре. Подтверждением этого утверждения является маркер «18+» рассматриваемого произведения, и, например, то, что сексуальное образование отсутствует в российских школах (Дудкина 2017: [www](#), Соболевский 2018: [www](#)). Даже беспристрастное изучение сексуальности стало нововведением XX века. В более ранние времена эту область жизни человека окутывала завеса молчания (Левина 1999: 239).

Уже само слово «секс» пугает людей (Дудкина 2017: [www](#)). Мы могли заметить это, представляя наш предмет анализа русскоязычным людям, так как почти каждый раз они либо удивлялись, либо усмехлись, либо смущались. Название произведения «Мой секс» является, естественно, провокативным, и в нем можно найти двойное значение: с одной стороны, оно ссылается на сексуальность, с другой, -- на пол при помощи заимствованного из английского языка слова «секс» (англ. sex). Мы будем анализировать название произведения более подробно в аналитической части данной работы. Проблемы развития гендерной идентичности являются также актуальными в настоящее время, поскольку идет широкая дискуссия о том, является ли гендер природно-биологической данностью или социальной конструкцией.

Нам представляется крайне интересным то, что, хотя по названию автобиографического комикса об этом невозможно догадаться, в произведении поднимается тема религиозности. Это разрушает общепринятое представление о том, что религиозной женщине нельзя быть сексуальной (см. напр. Левина 1999). Для того, чтобы удачно проанализировать данную тему, мы познакомились с дисциплиной, в которой используются теории феминистских исследований и теологии.

Далее мы хотим представить наши главные научные задачи и структуру данной работы. Нашей целью является анализ автобиографического комикса Алены Камышевской «Мой секс», в рамках которого мы пытаемся найти ответ на следующие научные вопросы: Каким образом гендер и сексуальность главной героини изображается в автобиографическом комиксе? Какие репрезентации религиозности можно найти в произведении, и влияет ли религиозность на понимание и формы сексуальности главной героини?

Теоретическая часть нашей работы делится на две главы. В первую очередь мы представим историю развития рисованных историй в русском контексте с помощью исследования Хосе Аланиза (2010) и рассмотрим, каким образом комиксология развивалась в России. Мы

познакомим читателя с многими русскими деятелями в сфере комиксологии и производства рисованных историй. После этого мы хотим более подробно представить наш главный предмет анализа. Так как рисованные истории возможно изучать самыми разными способами, и они интересуют представителей разных дисциплин, нам необходимо во второй главе теоретической части представить, на какие теоретические подходы опирается данное исследование.

Мы будем использовать концепции комиксологии, которая является новорожденной междисциплинарной наукой, и представим мысли ряда исследователей из разных стран. Мы рассмотрим, каким образом, например, Скотт МакКлауд (1994), Юха Херкман (1998) и Хиллари Чут (2010) определяют повествовательные особенности комиксов. Затем, основывая наши мысли на теории Филиппа Лежена (1975) и некоторых идеях Ирины Савкиной (2007), мы представим, каким образом в автобиографических произведениях создается установка на подлинность. В этом контексте нам важно будет определить, присутствуют ли какие-то особенные черты женской автобиографии. Нам наиболее близко определение гендера, которое приводит Джудит Батлер (1993), поэтому мы представим ее теорию о перформативности пола. Феминистскую теологию мы рассмотрим с позиции Йоханны Ахонен и Элины Вуола (2015), но представим русский православный контекст в согласии с исследованием Надежды Кизенко (2013) и учением Владимира Соловьева (Рябов 1999). Нам кажется логичным перенести сравнение теории Джудит Батлер и Тимо Ярвилехто (1994, 1995) о формировании идентичности, а также теорию Жоан Ривьер (1986) о женственности как маскараде, в аналитическую часть работы, потому что таким образом мы можем в конце теоретической части сосредоточиться на религиозной тематике.

Аналитическая часть данной работы состоит из восьми глав, и она начинается с анализа обложки и названия автобиографического комикса, после которого коротко представляется его сюжет. Затем мы хотим показать, каким образом мы выбирали части произведения, которые будут объектом нашего наиболее пристального внимания и анализа, и почему мы разделяем данный комикс на три периода. Затем мы определим, почему наш главный предмет анализа является автобиографическим текстом, хотя на задней обложке он обозначен как графический *роман*. После этого мы остановимся на теории идентичности и объясним, почему мы решили использовать в анализе гендерной и сексуальной идентичности две теории, которые исходят из разных посылок. Одновременно с этим мы опишем, как в исследуемом произведении изображается гендерная и сексуальная идентичность протагонистки и как в нем описывается маскарад женственности. В следующей главе аналитической части наступит

время анализа религиозных репрезентаций произведения, и, в связи с этим, будут рассматриваться моменты сексуального насилия и то, каким образом это влияет на протагонистку. В конце нашей работы мы рассмотрим, каким образом формируется связь сексуальности и религиозности.

1 Искусство рисованных историй

Вероятно, путь комикса к сердцу русских людей был сложнее, чем, например, его путь на Западе. Еще и в настоящее время многие в России не знают о комиксах, не говоря уже о его автобиографическом подвиде. Однако, рисованные истории уже давно существовали и в русской культуре. Мы рассматриваем происхождение комиксов в России, чтобы стало понятно, как рисованные истории появились в русской культуре и как развивалось отношение к такому виду искусства. Таким образом мы можем подробнее изучить эту форму изображения и проанализировать главный предмет нашего исследования – современный автобиографический комикс.

В этой теоретической главе будет кратко изложена история возникновения и развития рисованных историй в России, а также будут представлены прототипные формы «русского комикса». Кроме этого, мы описываем ранее проведенные русские исследования в сфере комиксологии. Нас интересует, кто в настоящее время изучает комиксы, каким образом данная дисциплина развивается в России, и каково отношение между западными комиксами и русскими рисованными историями. Затем мы представим автобиографический комикс, который является главным предметом нашего анализа. Кроме этого, нам будет необходимо познакомить читателя с автором данного произведения.

1.1 История развития комиксов в России

Нас удивило то, что компактное определение истории русского комикса являлось довольно сложной задачей. Исследователи описывают историю по-разному и с разных точек зрения, например, сосредоточив внимание только на времени до или после Советского Союза. Поэтому, в данной исторической части нашей работы мы будем часто ссылаться на

произведение Хосе Аланиза¹ (2010), так как он является автором единственной пока монографии об истории русского комикса (Павловский 2016: 13).

По мнению Аланиза, корни рисованных историй и «протокомиксов» находятся в далеком прошлом, в раннем Средневековье, в традиции иконописи. Появившись на Руси, икона имела и религиозную, и иллюстративную функцию. Трансцендентные портреты святых, Богородицы и Спасителя, небесные сцены и библейские истории представили наглядно для неграмотных верующих новый мир, с которым у них не было возможности познакомиться до этого. (Alaniz 2010: 13.)

В житийной иконописи возникли протокомиксные виды искусства, то есть те формы изображения и повествования, на основе которых современные рисованные истории строились. Появились последовательные картины, связанные между собой. На картинах изображались одни и те же образы, только в разных ситуациях и временах. Кроме этого, в иконах иногда совмещались визуальные и вербальные элементы, из синтеза которых впоследствии развилась изобразительная репрезентативная стратегия – народный лубок – предок русского комикса. (Alaniz 2010: 14-15; Заславский 2017: 35.)

К началу XII века лубок или «лубочный лист» занял свое место в визуальной русской культуре как изобразительное воплощение народной веры. Самая простая версия лубочного листа – это раскраска от руки на деревянном доске или чаще всего на каком-то самом дешевом материале, на котором изображались религиозные истории с помощью грубоватых штрихов и надписей. Лубок представлял собой первый протокомиксный вид искусства в России: картинка разделялась на части, в которых были показаны разные временные отрезки; изображение и текст взаимодействовали друг с другом или противоречили друг другу. (Alaniz 2010: 16, 21.) Под протокомиксным видом искусства имеются в виду произведения искусства, которые можно назвать «предками» комикса, но, например, в лубке текст и изображение часто являлись отдельными элементами, и поэтому его нельзя еще звать комиксам.

Первоначально лубочные листы стали рисовать для богослужения, но вследствие постепенной секуляризации данного вида искусства, в XIII веке лубки изображали уже фольклор, сказки и исторические события и сопровождались текстом. Они представляли собой народный жанр с темой «на злобу дня». Так как лубок стал частью народной культуры малообразованных

¹ Хосе Аланиз — один из важных исследователей русских рисованных историй. В сферу интересов профессора входят русская культура, комиксы, кинематография, инвалидность, XX-век, эко-критика и сравнительное литературоведение (Чедр 2009: www; University of Washington: www).

людей (особенно с точки зрения высшего класса), некоторые считали его «банальным и вульгарным», а некоторые «аутентичским». Тем не менее, лубочные листы пытались запретить в связи с вероятностью христианского подтекста в некоторых сюжетах, а также серий с аморальным, неприличным содержанием. (Alaniz 2010: 16-17; Емельяненко & Хайтул 2016: 233.)

Следующий важный этап в истории комикса – это рождение «протокомикса» в XX веке, так как это самый близкий предок современного комикса. Михаил Заславский в своей статье (2017: 35) утверждает, что, анализируя образцы многих протокомиксных видов — лубочных листов, рисованных очерков, юморесок и повестей в дореволюционных журналах, диафильмов и т.д. — можно заметить, что в большинстве из них тексты к рисункам вполне могли бы существовать и автономно, а сами изображения, хотя и дополняют текстовую информацию, играют в основном иллюстративную роль. Поэтому, исследователи утверждают, что только члены авангардистских движений в начале XX века создали «протокомикс», который напоминает нам о современном комиксе. (Alaniz 2010: 17-18, 27-28, 32; Елисеев 2010: 83-84.)

Несмотря на то, как популярность лубка уменьшилась к началу XX века из-за развития графических навыков и общего возрастания грамотности русского народа, лубочные листы оказали большое влияние на творчество известных футуристов. Они создали новую форму литографии – «современный лубок», в котором рисунки и текст были нераздельно связаны: если отнять один от другого, то общий смысл произведения будет потерян. Мы считаем согласно с Аланизом, что современный лубок – это рисованная история, другими словами, – комикс. Многие создатели этих рисованных историй считали, что их задача – разрушать воображаемую стену между текстом и изображением. (Alaniz 2010: 17, 27-28; Елисеев 2010: 84.)

Существуют разные мнения о том, когда возникла современная форма комикса как самостоятельный вид литературы и изобразительного искусства, и о том, какие проблемы этот вид искусства встретил во время своего рождения. Хосе Аланиз и Алексей Павловский утверждают, что после своего создания, русские рисованные истории стали жертвами политической атмосферы сталинского периода и они почти умерли, спустя очень недолгое время после того, как зародились. В описанное время происходили политические репрессии, диктатура Сталина, окончание НЭПа и переход к первому пятилетнему плану, после которого задохнулась индустриализация. Советская политика в отношении искусства стала

интроспективной, вследствие чего ко всему напоминающему западную масс-культуру, в частности к рисованным историям, стали относиться нетолерантно. (Alaniz 2010: 32; Павловский 2016: 89-90, 94.)

Заславский пишет, что с одной стороны, год 1937, когда вышел первый полноценный журнал рисованных историй «Сверчок», стал одним из «самых ярких вех для истории отечественного комикса», но, с другой стороны, одним из самых трагичных. В том же году издание «Сверчка» закончили после пятого выпуска из-за волны критики, и многие писатели, стоявшие у истоков отечественного комикса, попали под репрессии. В течение следующих 6 лет Николая Олейникова², Бронислава Малаховского, Михаила Храпковского, Даниила Хармса, Василия Голицына арестовали. Часть из них приговорили к расстрелу, а некоторые погибли в этих трудных обстоятельствах. Олейникова обвинили в подрывной деятельности, Малаховского и Храпковского в шпионаже. (Заславский 2017: 38-40.) Заславский в своей статье не указывает, почему это все произошло. Согласно Аланизу (2010: 33), вышеуказанные комиксисты попадали под репрессии в том числе и из-за стремления власти уничтожить западную масс-культуру, репрезентацией которой комикс являлся.

Анна Емельяненко и Валерия Хайтул в своей статье (2016: 234) считают, что первая рисованная история в книжном формате – это «Рассказы в картинках» Николая Радлова³, вышедшие также 1937 году в СССР. Удивительно, что данная книга пользовалась популярностью и ее перевели на более чем 20 языков. Емельяненко и Хайтул замечают, что во время Великой Отечественной войны плакаты и диафильмы набирали популярность, и на этом этапе рисованные истории сформировались окончательно.

В послевоенное время русские обратили основное внимание на Америку. По мнению власти и большинства советских людей, в западном комиксе, в основном, изображались приключения

² Николай Олейников - редактор-основатель журнала «Сверчок», Бронислав Малаховский - художник, сотрудник журналов, рисованных истории «Чиж» и «Ёж», Михаил Храпковский - художник детского литературно-художественного журнала «Мурзилка», Даниила Хармс - прозаик и поэт, создавший тексты к рисунками рисованных истории, Василия Голицына - художник «Техники — молодежи», создатель первого советского фантастического комикса «Путешествие звездолета «ЮНТ» на Луну» (Заславский 2017: 38-40).

³ «Рассказы в картинках» (см. Библиотека Бариус, www) похожи на плакаты «Окна сатиры РОСТА» (см. Ambilive, www), создавшие в течение 1919-1921 годов советскими художниками и поэтами, работавшими в системе Российского телеграфного агентства (РОСТА). Острые и доходчивые плакаты содержали сатирические изображения с критическими стихотворными текстами. В иллюстрациях использовались образы рабочих, буржуев, крестьян и красноармейцев. Они издевались над врагами Советской республики, освещали злободневные события, иллюстрировали телеграммы, передававшиеся агентством в газеты. (Alaniz 2010, 44-45; Емельяненко & Хайтул 2016, 233-234; Большая советская энциклопедия, www.) Однако, хотя оба произведения искусства содержали острые изображения с текстом, рассказы Радлова были явно предназначены для детей, а окна РОСТА часто обращались к темам, касающихся взрослых.

с применением насилия и оружия, и целью данных комиксов было только развлечение, а не обучение следующего поколения. Такими являлись тоже аргументы против того, чтобы в СССР развивали отечественный комикс. (Alaniz 2010: 33-34, 70; Емельяненко & Хайтул 2016: 234.)

Комиксообразующий принцип синергетики слова и изображения, все-таки, выжил в трудные времена, благодаря детским и сатирическим изданиям, и также пропагандистским плакатам, и рекламе. Помимо этого, после войны появились тоже «андеграунд-художники», «нонконформисты», которые распространяли запретное зарубежное искусство и создали свои произведения, несмотря на преследования. (Alaniz 2010: 33-34.)

Зарубежные комиксы появились в Советском Союзе в 70-е годы, и знакомыми стали сюжеты про западных супергероев. Западные комиксы становились в какой-то степени популярными к 80-м годам в советском пространстве. Вследствие этого, отечественные авторы приобрели свободу в развитии комикса, и рисованные истории начинали издаваться журналах и газетах. (Емельяненко & Хайтул 2016: 234.)

По мнению Аланиза, благодаря масштабным переменам в СССР во второй половине 1980-х годов, перестройки, у отечественного комикса появилась вновь возможность развития. Вследствие перестройки и гласности настало наконец-то время того, чтобы комикс смог стать отдельной частью издательской продукции и восприниматься как самостоятельный жанр литературы. Над публикациями стали работать молодые художники ежедневной столичной газеты «Вечерняя Москва». (Alaniz 2010: 79-80.)

С одобрения главного редактора газеты Александра Лисина, в 1988 году Сергей Капранов создал сообщество художников «Комикс-Клуб (КОМ)», которое стало создавать рисованные истории для вечерней газеты. Комиксы быстро появились на страницах Вечерней Москвы, и они были разные – от коротких стрипов (англ. strip) до трехстраничных нарративов. Какие-то рассказы являлись подходящим для детей, а другие предназначались уже взрослым и касались таких тем, как алкоголизм, СПИД, сексуальность и т.д. Во время своего пятилетнего существования КОМ выпустил 16 коллекций и графических романов в разных жанрах: фантазия, юмор, страшилки, адаптации классической и фантастической литературы, боевики, нео(постсоветский)-лубок и эротика. (Alaniz 2010: 80-83.)

Артем Лахин утверждает в своей статье (2014: 132), что первые серьезные попытки издания комиксов в России стали предприниматься только после того, как отменили цензуру в 1991 году. Он не считает, что рисованные истории футуристов в начале XX века являлись уже

комиксом. Также, по мнению Лахина, работы таких советских иллюстраторов как Н. Радлов и Б. Малаховский в 30-х годов являлись лишь осторожными экспериментами. Мы не согласны с Лахиным, так как рисованные истории уже в начале XX века пользовались теми же самыми повествовательными стратегиями, что и современный комикс. Но, конечно, мы признаем, что рисованные истории развивались в течении столетия и они не всегда похожи на рисованные истории, которые футуристы создали.

Оба исследователи, и Лахин и Аланиз, пишут о том, что, к сожалению, несмотря на освобожденный рынок и пробуждение комиксистов, русские читатели не были готовы к такой продукции. Из-за шаткой экономики и потока западной продукции многие прекращали свою деятельность и потеряли мечту о расцветающей комикс-индустрии, возникшую во время перестройки. Одной из жертв стал КОМ, и их последнее издание опубликовалось в 1993 году. Комиксисты, оставшиеся без работы, стали работать над иллюстрацией, анимацией и рекламой, чтобы выжить. (Alaniz 2010: 90-93; Лахин 2014: 132-133.)

Аланиз считает, что на рубеже XX и XXI веков русские рисованные истории развивались в двух волнах. Первая волна – это развитие во время перестройки, и вторая волна – в постсоветское время, посредством интернета. Он и другие исследователи считают, что интернет спас русский комикс. Интернет объединил комиксистов из разных городов по всей стране, дал им возможность общаться и поддерживать друг друга, и самое главное – опубликовать и читать постоянно разнообразные рисованные истории. (Alaniz 2010: 113; Дмитриева 2016: 48; Кунин 2013: www.)

В течении «второй волны» деятельность, связанная с российскими рисованными историями, началась сильно развиваться. Одним из причин развития было создание интернет-платформы «Комиксолет», после создания которого в 2002 году проводился первый международный фестиваль рисованных историй в России «КомМиссия». Фестиваль организовали Павел Сухих (псевдоним «Хихус») совместно с Натальей Монастыревой. В 2009 году создали новый интернет-журнал, посвященный рисованным историям. На сайте тоже опубликовалась информация о комикс индустрии и фестивалях, научные издания, отрывки новых рисованных истории, и также рисунки любителей. (Alaniz 2010: 113-114.)

По мнению Аланиза, русские комиксисты до сих пор ищут способа достигнуть восприятия рисованных истории в России. Эту миссию продолжают такие отечественные артисты как Аскольд Акишин, Елена Ужинова, Георгии Литичевский, Андрей Аешин, Алим Велитов,

группа «SPb. Nouvelles graphiques», Хихус, Николай Маслов и другие, выпуская упрямо работы, выполненные в разных стилях. (Alaniz 2010: 139.)

В последние десятилетия в России появились библиотеки комиксов (см. Библиотека комиксов, Центр рисованных историй и изображений РГБМ), профессиональные издательства, масса самобытных авторов, множество сайтов (Панфилов 2014: [www](#); Кунин 2013: [www](#)). По словам Павловского, с каждым годом отношение к рисованным историям в России становится более позитивным, приветливым и научным. Последнее является очень важным, так как научное исследование комикса повышает престиж данного жанра искусства, представляя его достойным объектом для изучения (Павловский 2016: 94.). Итак, мы хотим представить русских исследователей, которые в последние годы занимались изучением рисованных истории и развивали комиксологию.

1.2 Исследования о русских рисованных историях

После чтения исследований с 2010 года и раньше, нам показалось, что ученые довольно мало изучали рисованные истории в России. В самом деле, ситуация не совсем такая. Комикс как самостоятельный жанр искусства стал изучать Виктор Ерофеев, и уже в 1996 году он написал по данную тему эссе (1996). В течение последних десятилетий многое изменилось, и благодаря активными комиксистам и сообществам, научным конференциям и фестивалям, дисциплина комиксологии постепенно начала развиваться и в России. На наш взгляд, основные тезисы исследования русских рисованных историях являются следующими: стремление в общем основать дисциплину комиксологии и укрепить достоинство рисованных историй, стремление создать научное сообщество вокруг рисованных историй в России, формулирование истории данного вида искусства, создание различия между своим и чужим, образовательные ресурсы рисованных историй, и повествовательные особенности жанра.

Александр Кунин – руководитель и создатель «Центра комиксов и визуальной культуры» в Российской государственной библиотеке для молодежи, стал одним из важных деятелей в сфере комиксологии (Кунин 2013: [www](#); Васильева 2014: [www](#); Бондарева 2017: [www](#)). В 2016 году он организовал международную конференцию исследователей комиксов «Изотекст», которая послужила важным импульсом для формирования научной среды исследователей рисованных историй в России. По словам Кунина, задачей конференции была, с одной стороны, стать трибуной для иностранных ученых и практиков (комиксисты, издатели, библиотекари и т. п.), чтобы они могли рассказать о различных аспектах развития культуры

рисованных историй в своих странах. С другой стороны, конференция была своего рода срезом актуальных тенденций и настроений в системе исследования данного типа искусства среди отечественных специалистов (Кунин 2016: 4; Кунин 2017: 4). В данной работе мы ссылаемся на многих ученых, которые приняли участие в отмеченной конференции.

Алексей Павловский – создатель проекта и конференций «Наука о комиксах», и он является также движущей силой развития дисциплины комиксологии. В сферу научных интересов исследователя входят (пост)память, история комикса в России, автобиографический поворот в комиксе, культура позднего социализма. Цель Павловского – объединить с помощью научной конференции междисциплинарное сообщество ученых в России, заинтересованных в изучении комиксных форм, созданных человечеством за последние 3000-4000 лет (Бондарева 2017: [www](#); Павловский 2017: [www](#)). Павловский говорит в интервью, что «требуется как минимум десять-пятнадцать лет, чтобы *comics studies* в России стали чем-то осязаемым. Проблема институционального закрепления – это проблема набора критической массы» (Бондарева 2017: [www](#)).

Как указывалось выше, Хосе Аланиз выпустил первую широкую монографию об истории русского комикса, и, так как его произведение написано на английском языке, он связывает русских комиксистов, научных деятелей и авторов с остальным нерусскоязычным миром. В своей работе (2010) он не только представил историю и нынешнюю ситуацию русских комиксов, а также провел анализ постсоветских комиксов.

По мнению Аланиза, проблема изучения комиксов в России заключается в том, что исследователи не обращают в достаточной мере внимания на историю, эстетику и зарубежную рецепцию рисованных историй. В результате популярной точкой зрения является изучение того, какое влияние комиксы оказывают на детей: являются ли рисованные истории вредным иностранным влиянием или можно ли в них найти педагогический потенциал (Alaniz 2010: 107).

Сборник статей «Русский комикс (2010)», редактором которого был А.Ромахин, представляет собой первую попытку всестороннего анализа «российской версии рисованных историй». Мы хотим обратить особое внимание на данное выражение «российской версии рисованных историй», так как в произведении явно ведется сравнение русских и западных рисованных историй. На задней стороне обложки данного сборника утверждают, что, с одной стороны, в России комикс до сих пор не приобрел даже подобия той популярности, которой он пользуется

на Западе, и, с другой стороны, что традиции протокомикса (от лубковой живописи до бытовых плакатов и инструкций) в России весьма богаты и не уступают западным традициям.

Разумеется, вышеупомянутую книгу выпустили уже десяток лет назад, и комиксы приобрели популярность в России, но, при обсуждении данного сборника необходимо задать вопрос, существует ли разница между западными комиксами и русскими рисованными историями. Мы принимали во внимание, что многие русские комиксисты и исследователи отмечают важность создания «своих» рисованных историй. В 2014 году Кунин заявил следующее: «В России я вижу будущее не комиксов, а рисованных историй» (Васильева 2014: [www](#)). По его мнению, важно рассказать о своих проблемах, создавать своих героев, и сосредоточиться на развитии полноценного, конкурентоспособного русского комикса, который смог бы стоять в одном ряду с европейскими графическими романами, японской мангой и прочими мировыми стилями в данном искусстве. «Нам не нужен Супермен, нам нужен герой со своим лицом», утверждает Кунин. (Панфилов 2014: [www](#); Васильева 2014: [www](#).)

Согласно с мнением Кунина, Павловский размышляет: «У меня риторический вопрос к российским комиксистам: почему до сих пор не написан ни один графический роман о блокаде Ленинграда? Почему все еще нет современного комикса о том, что происходило в ГУЛАГе? [...] Если вы публикуете комиксы про ЛГБТ, то почему это бездарный фансервис [...], а не графический роман про Цветаеву и Парнок?» (Бондарева 2017: [www](#).) Наблюдение Павловского является, по нашему мнению, удачным, так как часто разные общественные явления, например, связанные с политическими или историческими событиями, обсуждают с помощью заимствованных сюжетов или в произведениях, которые создали художники вне русской культуры. Возможно, для развития популярности и индустрии рисованных историй в России является важным именно создание историй с русским контекстом. Таким образом русскоязычные читатели могут отождествляться с героями комиксов и полюбить данный вид литературы.

Однако, на наш взгляд, нельзя отвергать связь рисованных историй с американской массовой культурой. То, что западные комиксы стали известными в советском пространстве, в частности помогло русскими комиксистами развивать данную сферу литературы, и они, наверняка, вдохновляются западными произведениями и в настоящее время. Современная литература же создается и развивается в постоянном взаимодействии в глобальном мире. Несмотря на это, Никита Елисеев, статья которого вошла в вышеуказанный сборник «Русский комикс», сильно подчеркивает разницу между русскими рисованными историями и

западными комиксами. Автор даже полагает, что есть закономерность в том, что народный лубок в России кончился тогда, когда родился комикс в США (Елисеев 2010: 89). Однако, автор не указывает на какой источник он ссылается, и таким образом, утверждение остается сомнительным.

Многие аргументы Елисеева противоречивы. Сначала он утверждает, что «родство [лубка и комикса] – сомнительно, уже хотя бы потому, что не из лубка, не из лубочных картин развивался комикс. Он прибыл из другой страны, из другого мира» (там же: 90.) Критический взгляд Елисеева на комиксы очевиден, например, когда он пишет, что «лубок – моралистичен и назидателен, старательно поучителен. Комикс – насмешлив и внеположен морали» (там же: 85.) Тем не менее, в той же статье автор представляет, все-таки, что «родство [лубка и комикса] – несомненно. Потому что, лубок поначалу тоже был чужеземцем. Гравюра с поясняющим ее текстом была завезена с Запада при Алексее Михайловиче и Петре Первом» (Елисеев 2010: 90.) Интересно то, что, хотя комикс и лубок оба «чужеземцы», Елисеев относится к комиксу явно предубежденно, но лубок, на его взгляд, «прижился на русской почве и стал родным, как картошка» (там же: 90.)

Похоже на то, что в России, естественно, существует тенденция разделения русских рисованных историй и комиксов. Наша работа является качественным исследованием, которое посвящено анализу одного русского автобиографического комикса. Поэтому, в рамках данной работы нам не представляется возможным найти общие черты всех русских комиксов (да и возможно ли это вообще?). Но, несмотря на это, можно утверждать, что русская культура влияет на русские автобиографические комиксы, так как в них можно наблюдать своеобразные сюжеты советских или русских людей и явление, которые характерны именно для российского общества. В силу этого, в теоретической части данной работы мы рассмотрим подробнее русский контекст нашего исследования. Еще до второй теоретической главы мы хотим подробнее представить предмет нашего анализа. .

1.3 Материал исследования

Нашей научной задачей является исследование русского автобиографического комикса «Мой секс» Алены Камышевской, который создан в 2014 году в форме книги. В него входит 16 глав и 139 страниц, и одна глава – одна рисованная история. Книга отмечена маркером «18+». Смысл произведения описывается на задней стороне обложки следующим образом: «Графический роман Алены Камышевской – это искренняя и откровенная история взросления

и осознания собственной сексуальности главной героини – нашей современницы – обычной девочки, девушки, женщины. Детство, первая влюбленность, встречи и поиски любви, случайные и неслучайные сексуальные связи, радости и разочарования на пути от достижения чувственного удовольствия к духовному становлению» (Камышевская 2014).

В данной работы мы не будем сосредоточиваться на биографии автора, хотя произведения является автобиографической. В теоретической главе стратегии автобиографии и гендера, мы представляем почему, изучая автобиографическое произведение, нам важнее всего обратить внимание на то, каким образом создается ощущение правды, а не то, является изображенные события действительно правдой.

Тем не менее будет необходимо кратко представить самого автора. Алена Камышевская – псевдоним Елены Ужиновой. Автор решила опубликовать произведение под псевдонимом, так как некоторые темы, представленные в автобиографическом комиксе, до сих пор, по мнению автора, являются табу. В 2013 году художница организовала мероприятие, где она раскрыла свой псевдоним. (Вконтакте 2013: www.vkontakte.ru.)

Ужинова закончила Московское академическое художественное училище, затем она училась и работала на анимационной студии А. Татарского «Пилот». Художница давно зарекомендовала себя как автор автобиографических комиксов. Она считает, что ее работы – это терапия для нее же самой, что это как беседа с психологом или не очень продуманная исповедь. В списке работ Ужиновой входят, например, иллюстрирование Библии для детей, работа сценариста и художника в мультфильмах «Жихарка», «Евстифейка-Волк», «Нехороший мальчик», «James». (Вконтакте 2013: www.vkontakte.ru; Alaniz 2010: 210.)

Работы Елены Ужиновой «Быть мальчиком (1998)», «Про глаз (1999)», «География (2004)», «Хочу (2007)» представлены в исследовании Аланиза, где он рассматривает женщин в пространстве постсоветского комикса. Аланиз описывает творчество художницы следующим образом: «Горе, интерес и ужасы детства в автобиографических комиксах Ужиновой вызывают смех сквозь слезы. На ее творчество влияли такие художники как Антон Чехов, Даниил Хармс и русско-украинский кинематографист Кира Муратова (Alaniz 2010: 210)». Произведение «Мой секс» таким же образом вызывает широкий спектр эмоций.

Но, прежде чем перейти к анализ избранного нами произведения Елены Ужиновой (Алены Камышевой), мы должны определить теоретические предпосылки нашей работы.

2 Теоретическая глава

Как из первой части нашей работы вытекает, комиксология является новорожденной междисциплинарной наукой. Обобщая основные подходы и теоретические предпосылки, к которым обращаются исследователи, мы выделяем четыре главные отрасли комиксологии: структуральный анализ комикса (см. McCloud 1993, El Rafaie 2012, Baetens & Frey 2015), филологический анализ комикса (см. Chute 2010, Romu 2018), история комикса (см. Alaniz 2010), и исследование взаимодействия читателя и комикса (см. Herkman 1998). Разумеется, данные отрасли являются подвижными и часто пересекаются, например, Ель Рефайе (2012) своей работе изучает, с одной стороны, нарративные особенности автобиографического комикса, с другой стороны, то, как взаимодействие читателя и произведения создает «подлинность» истории. Таким же образом Аланиз в начале его работы (2010) рассматривает историю и развитию комиксов в России, но в конце переходит на анализ характеристики современных русских комиксов. Также в начале своей книги Херкман (1998) представить структуральный анализ комикса, а потом переходит к анализу взаимодействия читателя и комикса.

Мы хотим в нашей работы провести филологический анализ автобиографического комикса «Мой секс», так как нам кажутся целесообразными методы литературоведческого, лингвистического и культурно-исторического анализа. То есть филологический анализ является интерпретацией текста и его осмыслением (Бабенко 2007: 41-42). Таким образом, мы относимся ко второй отрасли комиксологии. В своей работе Чут (2010, 2-3) изучает автобиографические комиксы женщин и утверждает, что через них женщины могут откровенно рассказать о своих впечатлениях и показать переживания через свой графический образ. Автор может с помощью двух уровней повествования, текстуального и визуального, воплощать индивидуальный и коллективный опыт, и перенести эти разные идентичности и истории из частной в публичную сферу. В автобиографических комиксах, которые Чут проанализировала, авторы разбирались в травматических воспоминаниях, например, в опыте сексуального насилия. При этом женщины могли передать читателю свою историю и представление о своем теле, гендере и т. д. (Chute 2010, 3-4, 10.) Благодаря этому, у нас есть

возможность изучать гибридные репрезентации благодаря двум повествовательным каналам, и обнаружить, каким образом конструируется идентичность протагонистки в нашем исследовательском материале.

В начале нашей работы мы задали следующие научные вопросы: Каким образом гендер и сексуальность главной героини изображается в автобиографическом комиксе? Какие репрезентации религиозности можно найти в произведении, и влияет ли религиозность на понимание и формы сексуальности главной героини? В материале представляется религия в православном контексте, и поэтому мы сосредоточимся на изучение значения именно православной религиозности.

В продолжении теоретической части работы мы сначала представим повествовательные особенности рисованных историй, а также структуру и основные понятия данного вида литературы. Потом мы остановимся на теориях, которые рассматривают автобиографические тексты и раскрывают, в том числе, каким образом в них создается установка на подлинность. Кроме этого, нам кажется целесообразным обратить внимание на исследование именно женских автобиографий. Поэтому нам будет важно представить, каким образом мы понимаем гендер, и почему теория о перформативности пола является для нашего исследования плодотворной. В конце теоретической части мы хотим представить научную точку зрения, которая является для нашего исследования важной теоретической основой. Речь идет о феминистской теологии, являющейся сочетанием теологии и гендерных исследований. Вследствие вышепредставленного мы считаем важным обратить внимание на русский контекст религиозности, потому что на основе этого контекста мы будем рассматривать метафизику женственности и телесность. Мы решили перенести более подробное рассуждение о развитии идентичности в аналитическую часть нашей работы, чтобы продемонстрировать наши аналитические наблюдения сразу после этого.

2.1 Повествовательные особенности рисованных историй

Поскольку главной задачей нашей работы является анализ автобиографического комикса «Мой секс», нам необходимо представить повествовательные особенности рисованных историй, одним из видов которых является автобиографический комикс. Структура автобиографического комикса отличается, например, от других автобиографических текстов, так как мы читаем и интерпретируем не просто текст, а рисунки с текстом. Поэтому, мы хотим

коротко представить, каким образом взаимодействие визуального и вербального влияет на повествование рисованных историй. Чтобы понять такое повествование, надо еще знать его первоначальные принципы: каким образом страница построена и какие понятия используются при анализе такого произведения.

Рисованные истории своим повествованием разрушают и время, и пространство, так как произведение состоит из рядов отдельных рисунков, между которых пустота. Эти картинки – панели, и пустое пространство между ними – канавка (Disima 2015: www). С точки зрения Джареда Гарднера (2012: 8) и Скотта МакКлауда (1994: 67-69), читатель играет большую роль в процессе создания значения рисованной истории из-за прерывного повествования комикса. Читатель с помощью своего воображения заполняет пустое пространство между панелями, и таким образом превращает статические изображения в динамическую последовательность и единый нарратив. Поэтому канавка является значительным пространством с точки зрения взаимодействия читателя и произведения. Чут (2017: 22) тоже отмечает, что идея рисованной истории так же в том, что автор решает, что включать в историю и в панели, из которых история конструируется. Важно тоже то, что не изображается, так как данная часть истории зависит от воображения читателя.

Таким образом, результат нашего анализа зависит от того, каким образом мы трактуем последовательность и значения, которые создаются во взаимодействии вербальной и визуальной повествовательной системы и читателя автобиографического комикса. Из этого следует, что в полностью объективный анализ – сложная или невозможная задача. Но, это всегда является проблемой качественного исследования. На наш взгляд, так как мы откровенно познаваем данную сложность и стремимся к объективности, нам возможно провести качественный анализ.

Гарднер еще отмечает, что рисованные истории не единственный вид искусства, характеризующийся через разрывы (англ. gaps) и отсутствия (англ. absences). Таким же «прерывным повествованием» может пользоваться, например, и современная проза, и кино. Однако, в таком случае это сознательный выбор автора использовать такие повествовательные способы, а автор рисованной истории не может сделать такой выбор, так как канавки разделяют рисунки на разные панели с рамкой или без. Часто на странице рисованной истории можно находить несколько рядов панелей, и прерывность возникает, когда читателю придется перейти к следующему рисунку или странице. (Gardner 2012: 8.)

В широко распространенной модели взаимодействия вербального и визуального МакКлауда опознается семь категории (McCloud 1994: 153–155):

1. Вербально-особые сочетания (рисунки в первую очередь для иллюстрации, и они не заполняют вербальную систему)
2. Визуально-особые сочетания (вербальные элементы используются только в функции звуковых эффектов)
3. Удваивание (вербальное и визуальное передают одно и то же)
4. Усиливающее сочетание (вербальное усиливает визуальное выражение или наоборот)
5. Противоречащее сочетание (вербальное и визуальное передают совершенно разную информацию)
6. Монтаж (вербальное тесно связано с визуальным)
7. Зависящее сочетания (вербальное и визуальное вместе передают информацию, которую они не могли бы передать самостоятельно)

Однако, некоторые исследователи критиковали модель МакКлауда из-за неустойчивости и одинаковости категорий. С точки зрения исследователя Юха Херкмана (1998: 58-59), идея воздействия вербального и визуального – неопределенная, и не выражает без объяснения какие отношения может создаваться между вербальной и визуальной системами. Но, исследователь Леена Рому представляет, что данная модель, несмотря на ее неполноценность, может являться отправной точкой рассматривания отношения изображения и слова (Romi 2018: 39).

Кроме вербальной и визуальной системы повествования в рисованной истории используются разные семантические системы: метафорические, текстуальные, символические. Рому (2018: 164) в своем исследовании говорит именно о визуальных метафорах, потому что кроме того, что вербальные и визуальные системы тесно связаны и таким образом метафоры являются мультимодальными, в комиксах метафоры могут формироваться еще благодаря их графической форме. Херкман отмечает подобно Рому, Гарднеру и МакКлауду, что в отличие от фильма в рисованной истории невозможно создать аутентичного движения и звука, и поэтому автору придется создать ощущение того действия через графику.

Из этого следует, что в рисованной истории можно находить разные «знаки», которые нельзя называть словами или картинками, они располагаются где-то между данных повествовательных систем. или вне их. Херкман называет такие, для рисованной истории характерные, знаки «эффектами». Кроме эффектов в историях можно часто найти, например,

«пузыри», которые означают то, что образ говорит или думает о чем-то. Другими словами, язык рисованной истории состоит из трех уровней повествования: вербального, визуального и семантического – то есть текста, изображения и эффекта. (Herkman 1998: 26, Gardner 2012: 8, McCloud 1994: 67-69.) Вслед за Херкманом мы будем использовать в нашем анализе вместо понятия «знак» понятие «эффект», когда мы хотим рассматривать текст или рисунок, находящийся между или вне вербальной и визуальной повествовательной системы.

В рисованных историях существует еще особенная повествовательная стратегия, с помощью которой можно привлечь внимание читателя. По мнению Херкмана, если форма или размер панели на странице очевидно отличается от остальной истории и повествования, то данная страница явно значительная, так как она служит для усиления ключевого момента сюжета. В американской комиксологии устанавливалась понятие «полосной кадр» (англ. splash page), обозначающее картину на всю страницу рисованной истории. Часто полосные кадры находятся, например, в начале рисованной истории, когда автор хочет представить читателю обстановку произведения, главных героев, или в таких моментах рисованной истории, когда происходит что-то особенное. (Herkman 1998: 109.) В произведении «Мой секс» можно тоже находить полосные кадры, и поэтому, мы будем обращать на данные страницы особое внимание, чтобы найти ключевые моменты с точки зрения сюжета и развития главной героини.

Кроме вышесказанного, Херкман полагает, что в комиксах можно удачно строить повествование, которое комментирует само себя. Такое повествование становится видимым, например, через прямые ссылки, которые адресованы читателю. Таким образом в рисованной истории появляется «метаязык» автора. (Herkman 1998: 111-112.) Данные комментарии автора внутри произведения можно тоже находить в исследуемом произведении, и это может служить автобиографической стратегией, так как такая особенность повествования характерна для автобиографических текстов. Из этого следует, что нам необходимо представить, какими являются особенности автобиографических произведений, и каким образом автобиографический комикс отличается от других автобиографических текстов.

2.2 Стратегии автобиографии и гендера

Автобиография как жанр возникает в поле определенного договора между писателем и читателем, особой установки чтения и интерпретации, «установки на подлинность». Понятие «автобиографический договор с читателем» принадлежит французскому структуралисту

Филиппу Лежену, который в своей статье (1975) определяет объем и границы того типа литературных текстов, которые называет французским термином «*littérature intime*». С данным термином он включает наряду с автобиографией также мемуары, дневники, автопортреты, эссе и т. п. Он выбирает своей исходной позицией ситуацию читателя, то есть обращает внимание на функционирование текста, на своеобразные «контракты чтения». (Савкина 2007: 29, 31.)

Для нас было важным открытием то, что во время изучения автобиографических текстов не главное задать вопрос «так ли это было на самом деле?», а полезнее обратить внимание на то, почему и каким образом, с помощью каких текстовых стратегий автор текста представляет все изложенное ими как фактически бывшее. Речь идет о способах создания идентичности, установки на подлинности, самоконцепции и версии своей жизни в текстах такого рода. (El Rafaie 2012: 136-137; Савкина 2007: 31; Felski 1989: 90.)

Лежен предполагает, что определение автобиографии содержит элементы следующих четырех категорий (Lejeune 1975: 193):

1. Лингвистическая форма: (а) нарратив; (б) проза.
2. Предмет рассмотрения: индивидуальная жизнь, личная (персональная) история.
3. Ситуация автора: автор (чье имя обозначает реальную личность) и нарратор идентичны.
4. Позиция нарратора: (а) нарратор и протагонист идентичны; (б) нарратор ориентирован ретроспективно.

Любое произведение – автобиография, если оно отвечает всем условиям, обозначенным в каждой из этих категорий. Жанры, которые близки к автобиографии, не отвечают всем этим условиям. При этом Лежен отмечает, что некоторые из обозначенных признаков не имеют абсолютного значения – они могут присутствовать в тексте в большей или меньшей степени. Однако, условия 3 и 4а абсолютно обязательны, чтобы отделять *littérature intime* от биографии и художественной прозы. Эти условия создают идентичность автора, нарратора и протагониста. Именно изначальное убеждение в этой идентичности составляет суть автобиографического договора между читателем и текстом. (Lejeune 1975: 193). В своем исследовании Ел Рафайе (2012: 136-137) анализирует автобиографические комиксы с помощью понятия «перформативная аутентичность» (*performed authenticity*), у которого такие же свойства, как у понятия Лежена. По нашему мнению, теория Лежена нам полезна, так как автобиографический комикс относится к *littérature intime*, и мы можем при помощи теории

Лежена утверждать, что автобиографический договор заключается в произведении «Мой секс». То каким образом это происходит, мы покажем в аналитической части нашей работы.

Согласно Ирине Савкиной и Рита Фелски, в тексте могут быть применены специальные приемы, чтобы маркировать такую «установку на идентичность». Автор может заявлять либо пояснять обозначенную идентичность с помощью заглавия и подзаголовка (типа «История моей жизни» и т. д.) и особых разделов текста (предисловия, комментариев и т. д.) (Савкина 2007: 28; Felski: 90). Эти специальные приемы очевидны в автобиографическом комиксе «Мой секс», заглавие произведения уже намекает на личную историю автора, и особенная повествовательная система делает возможным яркое заявление идентичности. В произведении можно найти историю, где автор представляет только черную панель, так как она закрыла глаза, и из-за этого не может читателю показать, что в тот момент произошло (см. Камышевская 2014: 82).

Вслед за Савкиной мы считаем, что автодокументальные тексты (то есть *littérature intime*) – это тексты, создающие за счет специальных авторских усилий и текстовых стратегий установку на подлинность, где заключается договор с читателем, заставляющий его читать текст как «невывымышленный». В мемуарно-автобиографическом произведении установка на подлинность в огромной степени представляется как автореференциальность (Савкина 2007: 53-54). Хотя события произведения представляются «правдой», читателю невозможно определить, насколько верно автор делится своей историей. Поэтому, концепция «правды» является проблематичной, говоря об автобиографии (Felski 1989: 90).

Авторы в рамках феминистских исследований, в том числе и социологи, начали документально фиксировать и исследовать именно женские биографии в 1970- и 1980-годы. Личный опыт женщин стал привлекать внимание многих исследователей в одновременно происходящего культурного, качественного, лингвистического и нарративного поворота, который и является, на наш взгляд, автобиографическим поворотом. В таких исследованиях часто использовались интерпретационные и качественные методы, целью которых являлись изучение природы знаковых процессов личностей, рассказывающих о своей жизни. (Saresma 2011: 457-458.) В нашем исследовании мы тоже будем использовать подобные методы.

Исследователи женских автобиографий заинтересовались вопросом о том, можно ли определить особый, женский стиль письма, и многие исследователи дискутируют до нашего времени, можно ли по стилю письма определить наверняка, что автором является женщина. Например, представлялись утверждения, что в женских автобиографиях описывается чаще

всего частная сфера жизни, а в мужских - публичная (Felski 1989: 19, Saesma 2011: 457). Хотя уже Фелски в своей работе пришла к противоположному выводу и утверждала, что не существует обоснованных критерий для классификации какого-либо стиля письма как женского. Поэтому, невозможно обосновать классификацию литературных форм по гендерной категории (Felski 1989: 19). Схожей точки зрения придерживается и Туйя Саресма, считающая проблематичным рассмотрение личных историй на основе двоичной системы понимания пола (Saesma 2011: 476).

Мы склонны согласиться с точкой зрения Фелски и Саресма, так как, на наш взгляд, Камышевская в своем автобиографическом комиксе описывает как частную, так и публичную сферу своей жизни. В автобиографическом исследовании моменты личной биографии не анализируются вне контекста, и таким образом личное и частное всегда связано с общим и публичным. Следовательно частная автобиография всегда является одновременно и социальной. Помимо этого, написанная биография всегда предназначена кому-то другому, так как она предназначена для чтения (Saesma 2011: 482).

Однако, представители феминистской критики замечали то, что женщина, которая решается писать автобиографический текст, попадает в сложное положение. Она не только нарушает патриархатные запреты, вступая на публичную сцену, но и говорит о себе, своей личной жизни от первого лица, делая себя таким образом особенно уязвимой (Савкина 2007: 226).

По мнению Фелски, произведения, относящиеся к феминистским темам, часто являются автобиографическими. Она определяет два репрезентативных жанра феминистской литературы: признание и проза самопознания. В обоих поиск идентичности проявляется в качестве доминирующего мотива, примером которого является построение модели гендерной субъективности. Важно отметить, что, хотя речь идет о феминистской литературе, не имеется в виду, что авторы только женщины, поскольку мужчины также могут писать на данные темы. (Felski 1989: 14, 15, 19). Выше в нашей работе мы представили, что автор автобиографического комикса «Мой секс» сравнивала свое автобиографическое произведение с «исповедью» или «терапией», что согласно с точкой зрения Фелски является признаком того, что «Мой секс», действительно, может быть отнесен к феминистской литературе.

Жанр автобиографической рисованной истории стал медленно развиваться в постсоветское время. На западе этот жанр развивался именно среди художников андеграунда и альтернативных убеждений, и в России можно заметить такой же принцип. Такие рисованные

истории привлекали людей с разными бэкграундами и из разных поколений, начиная от старших комиксистов «первой волны» до младших комиксистов «второй волны». Многие интересные и знаменитые работы создали женщины, которые представляли феминистические взгляды: они считают поддержание гендерного равноправия очевидной целью, потому что, на их взгляд, в постсоветское время у всех должна быть свобода и право быть такими, какими они хотят быть. Некоторые женские комиксисты развивали свои взгляды еще дальше. В настоящее время они отказываются от стереотипных женских ролей и пытаются изменить их, и открыто обсуждают проблемы, связанные с образом тела, косметической промышленностью и убедительно выражают свою мощь в качестве сексуальных существ. (Alaniz 2010: 180, 198.)

В нашей работы мы сосредоточимся на исследовании женской идентичности, и таким образом нам необходимо определить, каким образом мы понимаем понятия *пол* и *гендер*. Понятие «пол» употребляется часто в отношении биологических характеристик человека, а понятие «гендер» в социально-культурных и психологических аспектах, т.е. в тех обстоятельствах, которые относятся к ролям, чертам, нормам и стереотипам, считающимся типичным для какого-то пола. (Гахраманова 2015: 238). Мы решили использовать в нашей работы понятие «гендер», так как нас интересует именно социальная сторона данного термина.

В начале произведения «Мой секс» главная героиня находится в поиске своей гендерной идентичности. Она хочет стать мальчиком, итак, ее гендерная идентичность не совпадает с биологическим полом. Героиня сообщает о своем гендере окружающим – в частности, через одежду, интересы и манеру общения. Мы приводим подробные примеры в аналитической части, но, для анализа данного явления нам полезна теория Джудита Батлер (1993). В ней она определяет пол и сексуальность как дискурсивные конструкции, через которых они становятся перформативными. Они формируются перформативно через повторяющиеся действия, так как эти «акты» пола и сексуальности надо повторять, чтобы они стали эффективными. Следовательно, «пол» не является каким-то естественным, нет самородной гендерной идентичности, а гендерно-маркированный пол производится через действия и дискурс. (Butler 1993: 107; Butler 2008: 79-80.)

Из поиска гендерной идентичности главной героини возникает вопрос, возможно ли когда-то стать окончательно либо мужчиной, либо женщиной? Гендерно-маркированный пол – это постоянное стилизование тела и повторение жестко определяемых действий. Тело – это не только поверхность, которая ждет описания, а коллекция индивидуальных и социальных границ, которые описываются и поддерживаются политическим образом. Такие практики

стилизации тела становятся видным, например, в перформансе «дрэг» (англ. drag) или трансвестизме. Они, на самом деле, показывают ложность естественной гендерной идентичности и издеваются над экспрессивными средствами пола. Имитируя пол, дрэг обнаруживает его имитационную конструкцию и перформативность. (Butler 2008, 91-92, 230-231.)

Таким же образом главная героиня в исследуемом автобиографическом комиксе имитирует «мальчиков», и показывает ложность естественной гендерной идентичности. В силу этого мы предполагаем, что перформативность пола и сексуальности можно обнаружить и в произведении «Мой секс». В следующую очередь мы представим направление гендерных исследований, феминистскую теологию, с помощью которого мы можем более подробно рассматривать из каких частей конструируется идентичность главной героини.

2.3 Феминистская теология

Является ли феминизм идеологией секулярной женщины? В феминистской теории, с одной стороны, религия представляется регрессивной, и при этом религиозные женщины – это жертвы патриархатного контроля, и таким образом нуждаются в освобождении. С другой стороны, религиозные женщины часто просто игнорируются, и таким образом они остаются без внимания в феминистском исследовании. Феминизм в большой степени относился к белокожей, гетеросексуальной женщине среднего класса, и популярным мнением является то, что стремление к гендерному равенству не совпадает с религией. (Ahonen & Vuola 2015: 7-8, 10-11; Kurari & Tuomaala 2015: 179.) По нашему мнению, об этом важно упомянуть, так как именно феминистская теология – важная теоретическая точка зрения нашей работы.

Когда мы впервые ознакомились с произведением «Мой секс», из-за его названия мы не сразу понимали его связь с религиозностью. Это поддерживает выше представленные наблюдения Йоханны Ахонен и Элины Вуола (2015: 13), поскольку они обнаружили, что часто внимание не обращается на религиозность, хотя она является одной из важных элементов. В материале нашего исследования во многих местах упоминается «Бог» и православные темы, и из этого следует то, что религия является важным понятием и явлением с точки зрения нашей работы.

Понятие «религия» означает не только институциональные единицы, которые называют религией (напр. православие), а в том числе поверье, традиции, нравственные взгляды, которые религия поддерживает. Хотя религию часто соединяют с сознанием человека, а не с

чем-то материалистским, но ее можно рассматривать и телесным явлением. Телесность важная точка зрения, когда анализируем религиозность, так как религия выражается через многие телесные практики (Ahonen & Vuola 2015: 15). Возможно, эти практики становятся видными в автобиографическом комиксе.

Обращая внимание на значительные внутренние расхождения, мы определяем феминизм, соглашаясь с исследователями Ахонен и Вуола, как идеологию, теоретическую точку зрения и социальное движение, которое рассматривает гендерное неравенство и стремится к социальной справедливости. Мнения о том, каким является справедливое общество и какими являются, например, гендерные различия, расходятся между разными направлениями феминизма. Поэтому, можно полагать, что феминистская теория не имеет единой общей точки зрения. В академической сфере феминистская теория относится к гендерным исследованиям, но это не синонимы. (Ahonen & Vuola 2015: 8-9.)

Для нашего исследования важной теоретической основой является сочетание теологии, и феминистского и гендерного исследования: феминистская теология. Религия – это интересное явление и с точки зрения феминистов, так как религиозное воображение и деятельность строит не только душу и тело личности, но и также окружающий мир и общество (Utriainen 2015: 58, 65). Гендерная дифференциация влияет на разные области жизни во многих культурах, и данное влияние можно заметить и в практиках православного благочестия: на институциональном и личном уровне (Ahonen & Vuola 2015: 16).

Вслед за Ахонен и Вуола мы считаем, что религия – часть культуры, в которой гендер часто ставит водораздел между женщинами и мужчинами. Нередко именно женщин контролируют, ограничивают, запрещают и на уровне священных текстов, и на уровне религиозных практик (Ahonen & Vuola 2015, 9; Utriainen 2015, 55). Однако, также женщины контролируют друг друга, и такой сознательный и подсознательный социальный контроль можно заметить и в исследуемом автобиографическом комиксе.

Несмотря на то, что в православной церкви мужчина является основным носителем власти, женщины активнее всего участвуют в деятельности церкви (Ahonen & Vuola 2015, 9; Utriainen 2015, 56). В своем исследовании Надежда Кизенко утверждает, что во время Советского Союза и после Второй мировой войны, пожилые люди, «бабушки», стали лицом православия. Сейчас, через несколько десятков лет после распада СССР в православной традиции можно заметить попытку вновь учиться и практиковаться, и из этого следуют новые инновации и то, что женщины разного возраста стали более активно участвовать в церковной деятельности. В

настоящий момент сложные темы, связанные с нравственными взглядами Российской православной церкви (РПЦ), такие как, например, аборт, обсуждаются публично именно женщинами. (Kizenko: 2013, 597-598.) Тема аборта представляется и в произведении «Мой секс».

Хотя женщины не могут стать священниками или патриархами в РПЦ, то у них есть другие способы стать значительными деятелями в православном обществе и влиять на публичный образ православия. Кизенко отмечает, что женщины доминируют в сфере быстро развивающихся религиозных медиа. Их деятельность можно увидеть в газетах, интернет-журналах, издательствах, религиозных книжных магазинах, блогах, социальных сетях, фильмах, телевизионных программах на религиозные темы и тоже в академической сфере. Значительное количество женщин постоянно становятся новыми «виртуозами» или профессионалами религиозной сферы. (Kizenko 2013: 601, 604-605.)

Много исследований сделано, например, о дочерях священников. Дочери, принадлежавшие к следующему поколению верующих, не могут следовать по пути отца и стать священниками. Они могут продолжать русскую традицию, становясь «матушкой», то есть выходя замуж за священника, и рожая новое поколение священников. Однако, всем женщинам данная роль, спрятанная в непубличное пространство, не подходит. Кизенко заметила, что дочери могли стать и матушкой, и одновременно участвовать в публичной жизни, например, в роли руководителя церковного хора. Нередкая ситуация такая: батюшка на алтаре и матушка в хоре. Таким образом женщины тоже могли влиять на содержание и структуру службы. Так как женщины являются активными деятелями РПЦ, то они имеют большое влияние на общее представление православия. (Kizenko 2013: 600-601.)

Многие женщины считают, что религия оживляет, а не только ограничивает их. Упоминая об этом, мы не забываем, что, к сожалению, с помощью религии многие неравноправные практики признаются легитимными. До сих пор важной задачей является критика и деконструкция сексизма, который религия обосновывает. Религия может либо укреплять сексизм, традиционные гендерные роли и иерархии или наоборот возбуждать людей и поставить под вопрос такие представления, и даже изменять их (Ahonen & Vuola 2015: 10, 16).

В 2012 году в России страстно обсуждали роль женщин и православной церкви, и что можно и нельзя слетать в публичном (православном) пространстве российского общества. Тогда участницы панк-рок-группы «Pussy Riot» исполнили панк-молебен в храме Христа Спасителя, где они умоляли Деву Марию освободить Россию от Владимира Путина. Группу обвиняли о

богохульстве и трех ее членов арестовали, хотя они сами называли себя верующими (Kizenko 2013: 609). На наш взгляд, участники панк-рок-группы и автор автобиографического комикса «Мой секс» – феминистские православные, так как они с помощью своего выступления и произведения стремятся к социальной справедливости. Из всего вышесказанного вытекает, что рассматривание религиозных репрезентации произведения «Мой секс» является важной целью.

Кроме религиозных репрезентации изучаемого автобиографического комикса, нас интересует влияние религиозности на понимание и формы сексуальности главной героины. Для нас представлялся целесообразным познакомиться с религиозно-философской концепцией серебряного века, в которой женственность трактуется как «космический и метафизический принцип». Речь идет о религиозно-философской концепции «Вечная Женственность» Владимира Соловьева, с которой связывается и образ Софии-Премудрости Божия (Рябов 1999: 145-146). Данная концепция артикулировала «женские» характеристики и основания русской культуры по сравнению с «мужской» и западной культурой. В «женскую» характеристику входили, например, чувственность, нерациональность, художественность и т. п. (Жеребкина 2003: 42).

Участие женщин в публичной, «площадной» жизни трактовалось как поругание женственности. Женщина не должна принимать участие в общественных делах, не потому что она несовершенно, а как раз наоборот – она слишком «хороша» для публичного мира. Женственность стала сакральной. В учении Соловьева можно выделить три составляющие (Рябов 1999: 77, 152, 155):

1. Идею женственного элемента в Божественном
2. Идею эротического отношения к Вечной Женственности, которое лежит и в основе любви к конкретной земной женщине
3. Идею женственного начала в мире, которое является объектом любви Бога.

Православная женщина как супруга и мать связывается с самой Богородицей, а следовательно, на уровне духовной реализации занимает место «Совершенного Человека». Поэтому ее роль в православии огромна (Рябов 1999: 282-283). Это утверждает и вышеуказанный случай, где группа «Pussy riot» обратилась за помощью именно к Богородице.

Говоря о метафизике женственности и религии, нам необходимо упомянуть, что религия – подобно полу, является перформативной, так как она часть многосторонней телесной культуры и она создается через множество ритуалов. Терхи Утриайнен в своем исследовании

(2015) отмечает, что в религиозных практиках тела модифицируют, облагораживают, наставляют, трактуют, и тестируют в конкретном и переносном смысле. Ритуалы наставляют тела на разные положения, акты и исполнения; аскетизм обучает преодолеть чувство голода, усталости, тягости и сексуальной страсти; транс и экстаз растягивают границы тела и протягивают вне его. Страдание и освобождение от страданий получают значение через религию. Связь религиозности и телесности очевидна, но данную связь сложно подробно определить, так как она постоянно изменяется и бывает разной у разных людей (Utriainen 2015, 64, 66). Возможно, религиозные впечатления не так далеки от сексуальных? Мы будем продолжать рассуждение о связи религиозности и сексуальности ниже в последней аналитической главе данной работы.

Итак, наступило время представления аналитической части нашей дипломной работы. В последующих главах, в-первых, мы обратим внимание на обложку и название исследуемого автобиографического комикса. Обложку произведения необходимо рассмотреть, так как ее можно считать отправным пунктом интерпретации. Кроме этого, мы проанализируем название комикса, потому что, на наш взгляд, в нем используется явная игра с двусмысленностью слова *секс*. Во-вторых, нам кажется полезным изложить более подробно сюжет произведения. С помощью этого становится возможным формирование целостного представления о нем. В-третьих, мы представим, каким образом в данном автобиографическом комиксе создается установка на подлинность. Так как с нашей точки зрения, автобиографический договор влияет на впечатление читателя, нам кажется важным рассмотреть в каких моментах он заключается. В-четвертых, как мы упомянули выше, мы вернемся к теоретическому обоснованию и обсудим отличие и сходство разных теорий идентичности. Кроме того, мы представим теорию о маскараде женственности. Это откроет нам возможность для подробного рассмотрения гендера и сексуальности протагонистки.

Последние три главы аналитической части будут посвящены анализу религиозной тематики произведения. В них мы покажем, почему и каким образом представление о себе главной героини резко изменяется, и в конце концов попытаемся определить, каким образом в итоге религиозность влияет на понимание и формы сексуальности главной героини, и почему важно рассмотрение особенной композиции произведения для того, чтобы понять «глубинную» идею всего автобиографического комикса.

3 Аналитическая глава



Картина 1. Обложка автобиографического комикса Алены Камышевской (2014)

На обложке автобиографического комикса «Мой секс» (см. карт. 1) представляется явная интерсексуальная ссылка на знаменитое произведение «Витрувианский человек» художника Леонардо да Винчи. По данным сайта «Академик», изображение Витрувианского человека, создано примерно в 1490—1492 годах как иллюстрация для книги, посвящённой трудам античного римского архитектора Витрувия. На нем изображена фигура обнаженного мужчины в двух наложенных одна на другую позициях: с разведенными в стороны руками и ногами, вписанная в окружность; с разведенными руками и сведенными вместе ногами, вписанная в квадрат. В соответствии с сопроводительными записями Леонардо, он был создан для определения пропорций (мужского) человеческого тела (Академик 2010: www). То есть в рисунке изображается идеальный образ (мужского) человека: какова длина его руки и ноги, его высота, расстояния конечности тела, максимум ширины и т.д.

Если мы внимательно посмотрим на обложку автобиографического комикса, то увидим, что на ней находятся два рисунка, наложенные друг на друга: изображение «Витрувианский человек» и рисунок автора автобиографического комикса, который имитирует изображение да Винчи. На данном рисунке, очевидно, героиня автобиографического комикса.

Но, в отличие от Витрувианского человека, героиня не вписывается ни в квадрат, ни в окружность. Ее ноги и руки выпирают из формы, и ее голова повернута, как будто она не поместилась бы в форму в нормальном положении. Выражение на лице героини недовольное, углы рта опущены вниз и штрихи на лице похожи на прыщи. Из головы героини «вытекают» разные вещи: сердечко со стрелой, художественные материалы, что-то похоже на пистолет.

Таким образом главная героиня, на взгляд автора, не идеальный образ человека, а именно наоборот. Обложка указывает на то, что главная героиня не вписывается в форму идеального человека. Она недовольная, не правильного размера, и ее мысли хаотичны. Интересно еще то, что снова в отличие от мужчины, представленного в изображении да Винчи, у героини половые органы не видны, поскольку как на ней надеты трусы.

Слово «секс» можно найти уже в названии автобиографического комикса, и это приводит к размышлениям. Почему автор решил назвать свой комикс «Мой секс», употребляя иностранное слово, а не, например, слово «сексуальность» или словосочетание «половая жизнь»? На наш взгляд, автор ссылается одновременно и на слово «sex» из английского языка, с которым имеется в виду пол, и на половую жизнь человека.

Разумеется, название может тоже являться чистой провокацией. Один из профессоров нашего факультета, услышав название произведения во время представления предмета нашего исследования, сразу заявил, что автор – не русский. Ему было очень трудно верить в то, что автор, действительно, русская. Он считал, автор произведения не может быть русским, так как русские пишут не о половой жизни, а о любви. А являются ли секс и любовь антагонистами? Возможно в заключении нашей работы у нас есть ответ и на данный вопрос. Но, до этого, нам необходимо представить содержание произведения, и изложить суть будущего анализа.

3.1 Сюжет автобиографического комикса Алены Камышевой

Автобиографический комикс «Мой секс» является историей взросления главной героини и осознания ею собственной сексуальности. Произведение состоит из 16 глав разной длины,

и в изображениях произведения используются только разные оттенки серого. Истории рассказываются, по большей части, в хронологическом порядке.

В самом начале произведения представляется «Притча», то есть письменное предисловие, которое мы проанализируем ниже в нашей работе, рассматривая появление религиозной тематики. После него нам представляется ретроспективное повествование, изложенное от первого лица, и понятно, что рассказчик – протагонистка. Читатели произведения становятся свидетелями взросления и развития протагонистки. Таким образом, для проведения нашего анализа мы можем разбить главы произведения по разным периодам в развитии человека: детство (с. 6-36), подростковый возраст (с.36-66), взрослый возраст (с.67-139).

В начале произведения протагонистке примерно 4-5 лет. В части произведения, описывающей детство, в автобиографическом комиксе представляется девочка, которая живет с младшим братом и с родителями, отправленными в советское время в командировку в Париж, и позже в Алжир. На странице 12 выясняется, что девочку зовут Алена. В детстве с главной героиней случаются разные события, которые позволяют ей познакомиться со своим телом и со своим полом, и испытать, что значить быть девочкой. Главная тема раннего возраста героини – осознание своей гендерной идентичности. Кроме того, она страдает от сплетен, пытается понять, что такое «смерть», и переживает сексуальное насилие. Представляются и последствия того, каким образом сексуальное насилие влияет на психику протагонистки. В детстве Алена задумывается о том, что правильно и неправильно, что такое любовь и секс, но родители не участвуют в ее половом воспитании. Детский период заканчивается на истории, в которой описывается, как начались первые месячные протагонистки.

Переход в следующий возрастной период следует за полосным кадром (с.36), на котором повторяется то же самое изображение, что и на обложке произведения. В подростковом возрасте Алена сильно страдает из-за полового созревания (прыщи, рост груди, лобковые волосы) и изменения эмоциональной жизни («набор комплекса неполноценности на все сто процентов»), мечтает о любви и испытывает первую влюбленность. Во время первой влюбленности представляется «маскарад женственности»: героиня пытается обратить на себя внимание предмета своей любви, превращая себя в «женщину». В данный «перформанс» включается кроме стилизования тела и употребление алкоголя и сигарет, и участие в вечеринках. В подростковом периоде родители Алены уже остаются на заднем плане истории. Героиня ищет «себя» и свой образ жизни. Таким образом осознание сексуальности – главная тема данного периода, но данная тема продолжается развиваться и в следующем периоде. У

героини возникают первые сексуальные связи, но главной эмоцией подросткового периода является любовная тревога. Во многих описываемых историях проявляется вновь угроза сексуального насилия, но героиня способна защитить себя.

Взрослый возраст – это, естественно, самая длинная часть произведения. В данной части размещаются многие переживания Алены, развитие ее сексуальности, осознание религиозности и, по словам протагонистки, «второе рождение». Переход во времени можно заметить по волосам главной героини – короткие волосы выросли в длинные косы. Во взрослом возрасте героиня страдает от того, что она не может «высвободить» свою сексуальность и свои желания, и текст изображает ее сложное отношение к собственной сексуальности. Хотя в подростковом периоде описывается, как протагонистка занимается впервые сексом, только во взрослом возрасте описывается первый поцелуй «по-настоящему» и самые значимые сексуальные связи. Алена влюбляется в первый раз «не платонически» в мужчину без имени (автор не говорит об имени и не приводит описание лица данного героя), и у нее происходит первый оргазм.

На протяжении всего произведения, в том числе и во взрослом возрасте, протагонистка часто сталкивается с любовной тревогой и отторжением. В истории «Нелюбовь» (с.93) Алена переживает изнасилование, и после этого страдает от психического расстройства и физической болезни. Представленные после этого истории связаны с религиозностью героини, которая с помощью религии пытается избавиться от грехов и вылечиться. Кроме этого, во взрослом возрасте Алена испытывает беременность и материнство, а также аборт.

В итоге мы можем сказать, что автобиографический комикс «Мой секс» содержит многоликий спектр человеческой жизни. Мы могли бы проанализировать каждую панель произведения, так как благодаря удачным использованием вербальных, визуальных и семантических повествовательных систем, в произведении можно найти много интересных аспектов для анализа, но мы вынуждены ограничить предмет нашего исследования в рамках настоящей дипломной работы.

В нашей работе мы сосредоточимся вначале на том, каким образом изображается гендер героини, и обратим особенное внимание на детство Алены. К этому решению мы пришли потому, что главная тема данного периода – осознание своей гендерной идентичности. При изучении изображения сексуальности героини, наше внимание будет направлено в основном на подростковый возраст Алены, поскольку мы считаем, что главная тема данного периода –

это осознание своей сексуальности. Затем, рассматривая религиозность героини, мы обратим основное внимание на взрослый возраст Алены. В данном периоде главными становятся истории, связанные с религией и с Богом. Безусловно, религиозность упоминается уже и в ранних периодах жизни протагонистки, например, в ее размышлениях о смерти, но разговоры с Богом и рассуждения о греховном и сексуальности возникают только в последней части произведения. До анализа возникновения гендерной и сексуальной идентичности, мы хотим представить наши наблюдения о том, каким образом автобиографический договор заключается в исследуемом материале, так как жанровая специфика произведения играет принципиальную роль при выборе подходов к анализу.

3.2 Установка на подлинность в произведении «Мой секс»

В теоретической части нашей работы мы представили, при каких условиях определенный текст или произведение можно называть «*littérature intime*». Данный жанр возникает в особой установке чтения и интерпретации, установке на подлинность, в автобиографическом договоре или через перформативную аутентичность. Как можно заметить, одно и то же явление может описываться с помощью множества разнообразных терминов. Мы хотим сейчас показать, при помощи каких повествовательных стратегий заключается автобиографический договор в избранном нами тексте.

Согласно с вышепредставленной теорией Лежена автобиографический комикс «Мой секс» можно рассматривать как *littérature intime*, так как он содержит все четыре необходимые условия для заключения автобиографического договора: лингвистическая форма – нарратив, предмет рассмотрения – индивидуальная жизнь и личная (персональная) история, автор (чье имя обозначает реальную личность) и нарратор идентичны, нарратор и протагонистка идентичны и нарратор ориентирован ретроперспективно.

Однако, третье и четвертое условие не совсем однозначны в нашем случае. Третье условие проблематичное, потому что Алена Камышевская – псевдоним Елены Ужиновой, и таким образом, нам нельзя говорить о «реальной личности». Но то, что имя главной героини истории совпадает с именем автора произведения, создает в принципе данное необходимое условие, так как читателю нужна только установка на подлинность, а не свидетельство о том, жила ли Камышевская так или нет. Это абсолютно обязательно с точки зрения Лежена, чтобы отделять *littérature intime* от биографии и художественной прозы.

Также четвертое условие теории Лежена не однозначно осуществляется, потому что произведение начинается с истории под названием «Притча», как мы выше представили. В ней, на наш взгляд, нарратор и протагонистка не идентичны. Но, так как в той части главная героиня пока не представлялась и нарратор – безличный, с нашей точки зрения можно считать, что четвертое условие все-таки осуществляется, и автобиографический договор заключается после притчи.

Нам представляется возможным объединить мысли Лежена, Савкиной и Херкмана: установка на подлинность, частью которой является то, что нарратор и протагонистка идентичны, на наш взгляд, становится очевидной в повествовании, которое комментирует само себя, то есть в «метаязыке» автора. Такие прямые ссылки, адресованные читателю, можно заметить во многих панелях произведения. В начале произведения на первой странице истории «Почки» (с.6) нарратор комментирует самого себя с помощью разных знаков, например, чтобы пояснять высказывания родителей в пузырьках. Родители говорят о тете Свете, и комментируя свое повествование, нарратор объясняет, что речь идет о жене советского дипломата. Также в истории «Каникулы» (с. 57) можно найти ясную прямую ссылку, когда протагонистка-нарратор с помощью знака «*» говорит читателям: «Мастурбирующим девственницам на заметку – так бывает!». В панели слева – Алена, и справа мужчина, и они разговаривают во время первого полового акта Алены, и мужчина удивляется, что Алена вступает в половой контакт в первый раз, так как это незаметно (в позитивном смысле).

Итак, с помощью прямых ссылок, автор произведения может создать установку на подлинность, установку на то, что это именно воспоминание протагонистки, и таким образом заключается автобиографический договор. Хотя иногда кажется, что эти ссылки или наметки являются малозаметными, они играют важную роль в создании аутентичности автобиографического комикса. В следующем разделе мы вернемся снова к теории идентичности, чтобы найти ответ на вопрос, каким образом гендер и сексуальность героини изображаются в данном автобиографическом комиксе.

3.3 Формирование личности и идентичности

Наши научные вопросы, касающиеся изображения гендера и сексуальности главной героини и репрезентации религиозности, в первую очередь связаны с тем, каким образом протагонистка определяет себя, каким является ее представление о себе и собственной

идентичности. Каково представление Алены о себе в отношениях с мужчинами и с Богом? Нам кажется целесообразным рассмотреть, каким образом процесс развития личности представляется в некоторых научных источниках, а потом сосредоточиться на том, как развитие женской идентичности и личности героини изображается в рассматриваемом автобиографическом комиксе.

Теорий идентичности очень много. Исследователи исходят из разных посылок, и разные моменты в этих теориях идентичности кажутся нам важными для нашего исследования. Например, психологическая теория Тимо Ярвилехто (1994, 1995), которая была развита в девяностые годы, акцентируется на формировании идентичности. Мы представим теорию Т. Ярвилехто более подробно ниже. Позже в работах других исследователей, к примеру, в постмодернистских теориях, мы видим другой подход к пониманию идентичности. Например, Джудит Батлер в своей теории, которую мы представили в теоретической части нашей работы, подчеркивает перформативность идентичности. Батлер считает, что то, каким образом мы формируем наши представления о себе, о своем гендере и о своей сексуальной ориентации, является импровизированной в настоящий момент социальной конструкцией (Malmö 2011: 214). То есть Батлер утверждает, что идентичность – весьма перформативная, она постоянно изменяется, переопределяется, переоформляется. В противоположность этому Т. Ярвилехто рассматривает идентичность с другой позиции, для него идентичность существует как более постоянная основа личности (Järvillehto 1994: 191).

Мы понимаем, что Т. Ярвилехто и Д. Батлер придерживаются разных теоретических концепций, и нам бы не хотелось считать одну теорию истинной, а другую – ложной, поэтому мы постараемся найти рациональные моменты и в том и другом подходе. С помощью теории Т. Ярвилехто мы попытаемся понять, каким образом создается идентичность человека, какие моменты или факторы влияют на ее формирование и развитие, и какие периоды в жизни человека являются особенно важными с точки зрения формирования идентичности. А с помощью теории Батлер нам представится возможность для исследования именно гендерной и сексуальной идентичности, в частности, того, каким образом гендерно-маркированный пол производится через действия и дискурсы. В обеих теориях, несмотря на разные теоретические послышки, мы сможем, на наш взгляд, найти и общую почву: оба исследователя говорят о том, что идентичность – это социальная конструкция.

Т. Ярвилехто полагает, что понятия Я-концепции, личности и идентичности очень похожи, и они находятся в общем семантическом поле. На основе работ Т. Ярвилехто (1994: 191; 1995:

133) можно утверждать, что данные понятия, действительно, не конкретные и не однозначные, но они связаны с сознанием человека, которое формируется в условиях социальной среды во взаимодействии с другими людьми и через них. С точки зрения Т. Ярвилехто, одно из этих понятий, именно «личность», является сверхпонятием, объединяющим в себя остальные и базируется на пересечении всех социальных связей и отношений человека. Поскольку ни у одного человека не может быть той же совокупности социальных связей, как у другого, каждый человек является особенной личностью, отличающейся от всех остальных. Личность все же не является идентичной Я-концепции человека или его представлению о себе, поскольку в личность входят все реальные взаимоотношения человека, а не только те, которые им осознаются.

Т. Ярвилехто пишет о том, что поскольку сознание не может существовать без других людей, то и Я-концепция, то есть в буквальном смысле представление человека о себе, рождается посредством других людей и, таким образом, не является независимой от их представлений. Человек является тем и воспринимает себя таким, каким его описывают взаимодействующие с ним люди. Я-концепция не изменяется постоянно и не зависит напрямую от точки зрения единичных личностей вследствие того, что начиная с самого рождения, в жизни каждого человека накапливается огромное количество социальных отношений. (Järvillehto 1994: 191; Järvillehto 1995: 132.)

Все же, по мнению исследователя, чувствительность Я-концепции человека к мнению близких ему людей становится особенно заметной в ситуациях, в которых любимый человек превращается в противника. Т. Ярвилехто, как и многие другие авторы, утверждает, что на раннем этапе развития ребенка очень важно, чтобы уход за ним осуществлялся одним и тем же человеком, так как стабильное представление о себе может построиться наилучшим образом при взаимодействии ребенка с одним (или несколькими) людьми. Даже и в этом случае есть опасность того, что заботящийся о ребенке человек взаимодействует с ним противоречиво, например, хвалит и ругает ребенка за одни и те же поступки. Такое поведение взрослого может привести к проблемам в целостности личности человека. (Järvillehto 1995: 132-133.) Из вышесказанного вытекает, что ранний этап в жизни человека является исключительно важным для формирования личности и Я-концепции, и данные концепции влияют в свою очередь на то, каким образом человек воспринимает свою гендерную идентичность.

Концепция идентичности является, по мнению Т. Ярвилехто, промежуточной между концепцией личности и Я-образа. Идентичность – это постоянность личности: просыпаясь утром, человек остается тем же, каким он заснул. Все же идентичность не является абсолютно неизменной, а может преобразовываться, быть противоречивой и даже разрушаться, к примеру, вследствие разрушения отношений с близкими людьми или утратой социального статуса (Järvillehto 1994: 191-192). То есть, Т. Ярвилехто говорит о противоречивости и преобразовании идентичности, хотя соглашается с тем, что есть какая-то постоянность личности. Он считает, что человек не рождается с идентичностью, а она в контактах формируется и конструируется, изменяется, но, в отличие от Батлер, Ярвилехто считает, что она существует и ее можно определить в какой-то данный момент.

В то же время Батлер идет дальше и говорит о том, что никакой постоянной идентичности не существует. Сторонники этой теории с постмодернистским мышлением полагают, что пол, гендерная идентичность и сексуальная ориентация не являются эссенциалистскими. То, каким образом мы формируем наши представления о себе, о своем гендере и о своей сексуальной ориентации, является импровизированной в настоящий момент социальной конструкцией. (Malmio 2011: 213-214.)

Обобщая вышесказанное, мы считаем, что в нашем анализе является целесообразным использовать и ту, и другую теорию. Теория Батлер позволит нам рассматривать перформативность пола Алены, в каких моментах произведения ее гендерная и сексуальная идентичность формируются через действия и дискурсы. Теория Т. Ярвилехто в свою очередь позволит нам сделать акцент на том, что представление человека о себе рождается посредством других людей, и идентичность человека является до определенной степени постоянной.

Мы обратим особое внимание на те эпизоды, в которых Алена описывается кем-то другим, а также на те эпизоды, где она переживает ситуации, которые расшатывают ее идентичность. Поэтому нам будет необходимо рассмотреть историю с матерью протагонистки, так как ее отношение к Алене имеет большое значение для формирования гендерной идентичности последней. Также нам представляется, что, анализируя разные стороны идентичности Алены, наше внимание будет полезно сосредоточить именно на ее детстве, поскольку, согласно с теорией Т. Ярвилехто, именно ранние годы являются наиболее значимыми с точки зрения формирования и развития Я-концепции и идентичности.

Благодаря вышеупомянутой теории Батлер о перформативности пола, мы не можем говорить о гендере и сексуальной ориентации как о чем-то врожденном, заранее данном, поскольку они, действительно, создаются в условиях социальной среды таким же образом, как и другие части нашей личности. Мы можем распознать в автобиографическом комиксе много моментов, в которых Алена задумывается о своей гендерной и сексуальной идентичности, а также такие моменты, где ее гендерная и сексуальная идентичность формируются явно перформативно. В следующем разделе мы представим то, как это происходит в исследуемом произведении и каким образом в итоге формируется идентичность Алены.

3.4 Перформативность пола

Как уже представлялось ранее, в части произведения, описывающей детство Алены, явно виден поиск своей гендерной идентичности и перформативность пола. Также мы упоминали, что тело – это не только поверхность, которая ждет описания, а коллекция индивидуальных и

Картина 2. «Девочка» (Камышевская 2014: 10)



социальных границ, которые описываются и поддерживаются политическим образом. Из этого следует постоянное стилизование тела и повторение определенных действий. Сейчас мы приведем примеры из анализируемого автобиографического комикса, чтобы показать, как производится гендерно-маркированный пол Алены.

В данном произведении есть две истории, какие явно отражают данную тему. В первой истории можно увидеть то, каким образом производятся гендерные нормы, то есть, как представители разных полов могут вести себя. Данная история под названием «Девочка» (с. 10-11) начинается полосным кадром (см. карт. 2), в середине которого панель овальной формы, и на ней изображена сердитая мать Алены в женском костюме и на каблуках. То, что она сердитая и ругает Алену, можно заметить, обратив внимание на взаимодействие визуального и вербального уровня: по положению тела матери и ее реплике «Ну ты же девочка!!!». На этом же кадре нам виден отец Алены, но он изображен совсем маленьким на одной панели с матерью, внизу и справа от нее, и понятно, что он в тени идет куда-то с зонтиком и пистолетом.

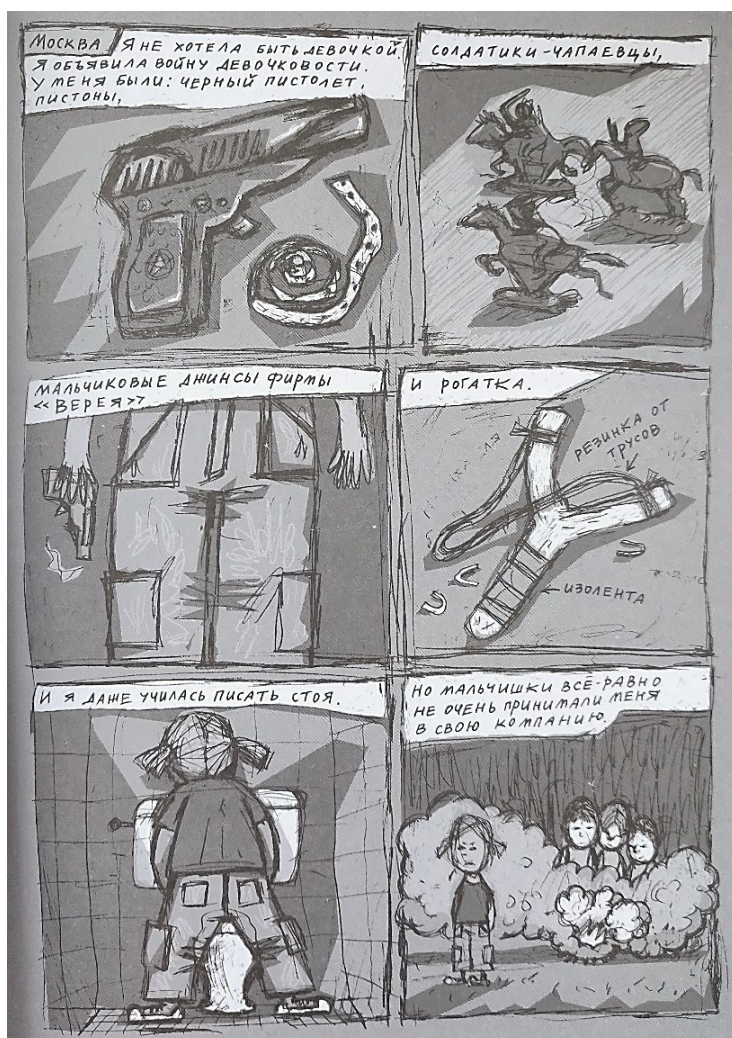
На полосном кадре используется 6. категория вышеупомянутой теории МакКлауда (1994), то есть монтаж как повествовательная стратегия, где вербальное тесно связано с визуальным. Вдоль рамки овальной панели идет текст «мама все время ругала меня, а папа тоже не любил неприятности, но он все время был на работе». Это окончательно убеждает нас в лидирующем положении матери и объясняет размер и действия отца – он либо пытается избежать участия в ситуации, либо его просто нет дома.

Вокруг данного полосного кадра идет монтаж панелей, где Алена изображается во всяких разнообразных жизненных ситуациях. В панели в верхнем углу слева Алена случайно (по выражению ее лица) уронила зеленку. В верхнем углу справа она изображена плачущей, из-за того, что об ее голову разбилась ваза, и, поскольку вокруг нее летают книги, можно предположить, что еще и книжная полка упала. В следующей панели колено Алены повреждено, и т. д., на всех панелях происходит что-то подобное.

Между серией с неудачными происшествиями Алены и овальной панелью с матерью и отцом можно заметить напряжение: Алену ругают за то, что девочке нельзя быть такой. Речь матери не столько о поступках, сколько о маркерах женственности. Мальчика можно, наверняка, тоже ругать за то, что он опрокинул горшок или испачкался. Так как мать говорит не «будь осторожнее», а «ну ты же девочка», можно сказать, что она таким образом формирует представление о женственности, то есть указывает, какой именно девочка должна быть:

чистой, аккуратной, спокойной и т. д. Предписываемые и ожидаемые от девочки формы поведения являются знаками, конструирующими репрезентации женственности. Таким образом, приведенные выше примеры связаны с дискурсом, через который создается гендер.

Данное утверждение поддерживает цепь событий на следующей странице (с. 11). Наверху в первой панели идет авторский текст нарратора-протагонистка (то есть текстовый блок с информацией, которую нельзя передать с помощью диалогов и мыслей): «На мальчиков родители почему-то не ругались». В той же панели мы видим мальчика, который рассказывает группе восхищающихся им детей, как он упал с лестницы, и что родители не ругали его за это, а только испугались. На последней панели истории, где раздраженная Алена изображена крупным планом, она думает о том, что тоже хочет упасть так, чтобы ею восхищались. Но, она все же не решается упасть с лестницы, произнося при этом «ведь я же девочка». Это, на наш взгляд, намекает на то, что мысли матери Алены о том, что девочке можно и что нельзя делать, уже укрепились в голове самой Алены. Таким образом происходит социализация, и гендерные роли передаются следующему поколению.



Картина 3. «Быть мальчиком»
(Камышеская 2014: 15)

Вторая история, которую мы хотим представить, изображает чрезвычайно отчетливо именно перформативность пола. Даже название истории «Быть мальчиком» (с. 15-17) говорит о том. В этой истории семья Алены уже переехала в Москву, и Алена решает, что она не хочет быть девочкой, а хочет стать мальчиком. Может быть, на это решение повлияли события истории, которую мы до этого представили. Алена не хочет жить ограниченной жизнью девочки.

Начинается монтажное повествование о стилизации тела и на панелях (см. карт. 3) изображается то, что Алена связывает с «мальчиковостью»: пистолет и пистоны, солдатики-чапаевцы, мальчиковые джинсы фирмы «Верея» и рогатка. Перформативность пола, кроме этих стилистических аспектов, видна и в том, что Алена учится писать стоя. Но на последней панели данной страницы Алена стоит сердитая в одиночестве, так как мальчики все равно не приняли ее в свою компанию. Но почему же перформанс не удался, почему мальчики все равно ее не приняли, хотя она пыталась копировать черты маскулинности? На наш взгляд, ответ на данный вопрос можно найти в конце истории.

Перевернув страницу, мы видим, что на второй панели (с. 16) представляется еще одна причина, по которой Алена не хочет больше быть девочкой. Ей не нравится внимание мальчиков к ней, как к девочке. На данной панели видно, как мальчики стреляют в Алену, которую бабушка нарядила в женское платье и в бантики, из рогаток и других предметов. На этой странице можно заметить интертекстуальную ссылку на Мэрилин Монро, как на культовый женский образ «секс-символ» американского кинематографа: Алена стоит над вентиляционным отверстием как Монро на знаменитом карде из фильма «Зуд седьмого года». Это удачная ссылка, с помощью которой подчеркивается перформативность и сексуальность женственности.

Так как Алена со своей точки зрения не может быть мальчиком, а девочкой быть не хочет, она решает стать животным. На последней странице данной истории (с. 17) на протяжении трех панелей Алена пытается имитировать образ жизни животных, и на той панели, где она имитирует лошадь, в форме авторского текста представляется мысль, которая раскрывает, почему Алена не хочет быть представителем никакого пола: «В этом мире животных не было «что подумают» и «что скажут», а были лишь свобода и благородство». На ее взгляд в мире животных нет социального контроля, нет сексуальности. Например, высказывание «ну ты же девочка» поддерживает гендерные роли и представление о женственности. В истории «Быть мальчиком» мы видим стилизацию тела, и в этой истории, подобно перформансу «дрэг», автор показывает ложность естественной гендерной идентичности.

Но то, что перформанс Алены не удался, может является знаком того, что изменение ее стиля поведения и внешнего вида оказалось недостаточным для ее социального окружения, чтобы признать изменение ее гендерной идентичности. Таким образом мы можем сделать вывод, что пол является не только социальной конструкцией, набором знаков и перформансом, но он связан и с физиологией, что это проблематизирует понимание гендера/пола.

На последней панели истории «Быть мальчиком» (с. 17) вновь используется игра с двусмысленностью слова секс. В текстовом блоке нарратор-протагонистка рассказывает, что поиск гендерной идентичности Алены завершился спустя четыре года «отвращением ко всему животному», когда они всей семьей весной выехали «на природу». В тексте не раскрывается напрямую, какое события привело героиню к данному решению, но, когда мы рассматриваем изображение, становится более ясным, о чем идет речь. В нем Алена нагибается к лягушкам и говорит: «Ффууу», когда видит, что все лягушки занимаются половым актом. Оказывается, что Алена хотела стать животным, потому что она думала, что животные – бесполое. Однако, животные оказались не бесполой, а у них тоже есть секс (пол). Когда протагонистка увидела, что лягушки занимаются сексом, представление о «идеальном нейтральном состоянии» нарушается. Исходя из этого, мы можем заключить, что отвратительной для Алены является именно сексуальность животных и людей, а не сам пол.

Каким же образом в конце концов сформировалась гендерная идентичность Алены? Хотя поиск гендерной идентичности по мнению нарратора завершился в вышеупомянутой истории, и после этого в произведении возникают моменты, где Алена вновь задумывается о своей гендерной идентичности и занимается стилизацией тела. Это заметно наиболее явно в подростковом возрасте, например, когда она пытается подчеркивать свою женственность. Тогда Алена осознает свое тело, как женское, и начинает переоформлять себя, следуя принятым в ее социальном окружении представлениям о женственности. Она старается выглядеть и вести себя так, как на ее взгляд ведет себя привлекательная женщина.

3.5 Маскарад женственности

Теория о женственности как маскараде, с точки зрения Степхен Хит, основывается на психоанализе, основателям которого является Фрейд, или, точнее, на теории о женском Эдиповом комплексе (Heath 1986: 48). С этим соглашается и Жоан Ривьер, основатель теории о женственности как маскараде, так как она представляет в начале своей статьи, что благодаря

развитию психоанализа исследователи заинтересовались изучением сексуальной жизни женщин (Riviere 1986: 35). С помощью данной теории она пытается объяснить, что происходит во взаимодействии разных полов.

Ривьер утверждает (1986: 33), что женщины, которые стремятся к маскулинности, могут надеть маску женственности, чтобы избежать тревоги и возмездия со стороны мужчин. Целью маски может являться и привлечение внимания. Ривьер приводит в пример женщину, которая ищет мужского утешения и поддержки после своих публичных выступлений прежде всего в форме сексуального внимания или похвалы. Существовали два вида поддержки, которые эта женщина искала у мужчин: первый – это прямая поддержка в форме комплимента по поводу ее речи; вторая – это косвенная поддержка, имеющая характер сексуального внимания со стороны этих мужчин. Другими словами, анализ поведения данной женщины после представления показал, что с помощью более или менее скрытого флирта она стремилась достичь ухаживания или сексуального интереса со стороны определенного типа мужчин, фигур отца. (Riviere 1986: 37.) Такое же стремление мы могли тоже заметить у Алены в автобиографическом комиксе.

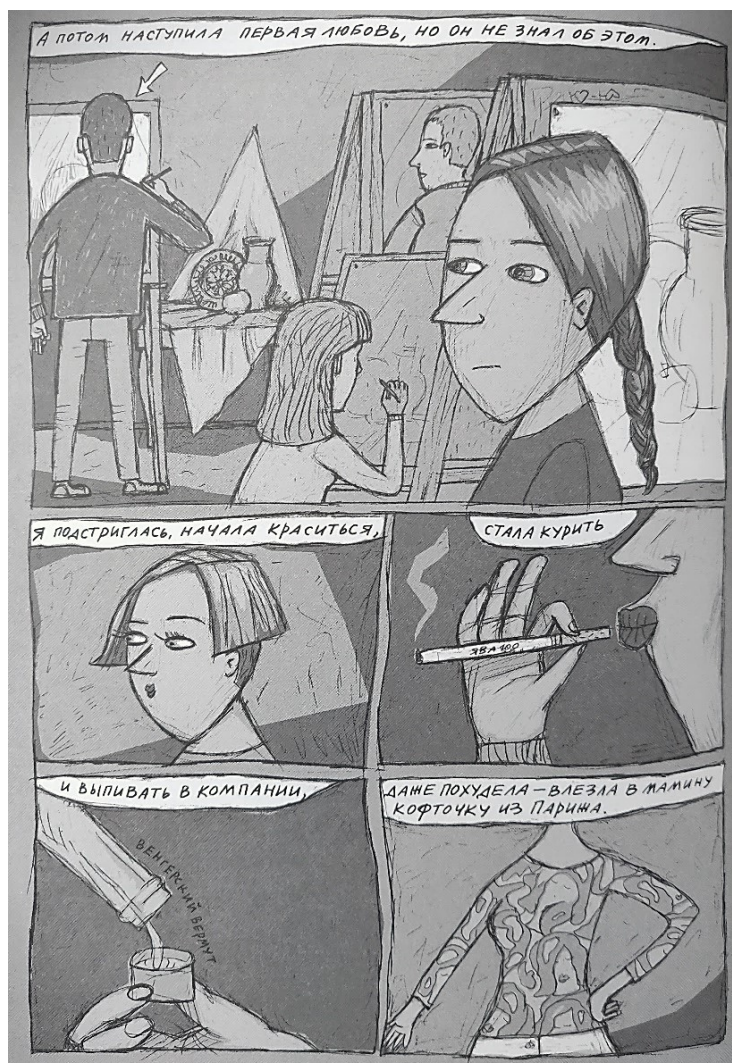
Таким образом Ривьер полагает, что женственность может рассматриваться и носиться как маска для того, чтобы скрыть обладание мужественностью, и чтобы избежать ожидаемой расправы, если это обладание будет обнаружено, или, чтобы получить внимание с мужской стороны. Может возникнуть вопрос, где исследователь проводит линию между настоящей женственностью и маскарадом, но ответ Ривьер: никакой разницы нет, в основе это одно и то же. (Riviere 1986: 38.)

Хит в своей статье подвергает сомнению теорию Ривьер, не в том аспекте, является или гендерная сексуальность маской, а в том, что за маской стоит какая-то скрытая угроза. С точки зрения Хита, позиция Ривьеры сложная: маскарад – это, с одной стороны, что-то такое, что принадлежит женщине, а, с другой стороны, это применяется женщинами именно для мужчин, представляет собой мужскую репрезентацию, то, как мужчина хотел бы видеть женщину. Совмещая подлинную женственность и маскарад, Ривьер недооценивает подлинность последнего и хитрость первой. (Heath 1986: 50.)

Несмотря на проблематичные аспекты теории Ривьер, на наш взгляд, мы можем использовать теорию о женственности как маскараде в анализе возникновении сексуальности Алены и осознания ею своего тела как женского в подростковом возрасте, так как читатель автобиографического комикса может конкретно увидеть, как протагонистка надевает маску

женственности. Мы хотим подчеркнуть перформативность «надевания» данной маски, а не то, для кого маску надевают. В данном случае маска надевается именно для того, чтобы достичь внимания или сексуального интереса со стороны определенного типа мужчин, со стороны первого возлюбленного. Таким образом репрезентация женственности, которую нарратор-протагонистка представляет, является действительно, мужской репрезентацией: Алена считает, что, если она выглядит и действует каким-то определенным способом, то мужчина влюбится в нее. Чтобы показать это, нам необходимо представить историю, где вышесказанное изображается.

Алена превращает себя в женщину в начале истории «Перемены» (с. 38-39), название которой опять намекает на то, что будет дальше. В первой панели истории (см. карт. 4) мы видим Алену во время урока рисования без макияжа, с косичкой, такой, какой она выглядела в конце детского периода. Она смотрит в сторону поворачивающегося молодого человека, наверху от которого нарисована стрелочка и текстовый блок, из которого выясняется, что этот молодой человек – ее «первая любовь».



Картина 4. «Перемены»
(Камышевская 2014: 38)

Затем начинается монтажное повествование о маскараде женственности, и на протяжении четырех панелей изображается, как изменяется внешность и поведение Алены: она сделала себе новую короткую прическу, стала краситься, стала курить и употреблять алкоголь в компании и, кроме того, худеть. Похудев, она влезает «в мамину кофточку из Парижа». И если до монтажа не было ясно, почему это происходит, то все выясняется на следующей странице в первой панели, где накрашенная и с сигаретой во рту Алена смотрит на молодого человека, который общается с другой девочкой, которая тоже накрашена и курит, и в текстовом блоке говорится: «Но он все равно не обращала на меня внимания».

Итак, можем соединять то, что происходило в истории автобиографического комикса с идеей Ривьер. Женственность, представляется именно как маска, которую Алена надевает при встрече с привлекательным мужчиной. Маска надевается через стилизацию тела и перформативность: кроме изменения прически главная героиня начинает действовать таким образом, каким, она считает, действуют привлекательные девочки. На это намекает то, что девочка, с которой интересующий Алену молодой человек проводит время, внешне очень похожа на Алену (с. 39) и мы можем предположить, что Алена имитирует эту девочку в своем маскараде.

На последней панели монтажа, где представляется «кофточка» матери (с.38), можно заметить пришедшее к Алене осознание своего тела как женского. Раньше, в начале подросткового возраста (с. 37), Алена чувствовала себя очень не комфортно по отношению к собственному телу из-за прыщей, оволосения «зоны бикини», из-за груди, «которую не спрячешь ни под каким свитером», но, надев маску женственности, она начинает воспринимать свое тело привлекательным, и стоит в уверенном положении. Именно то, что она влезла в кофточку матери, на наш взгляд, повествует о том, что она научилась носить маску женственности таким же образом, как ее мать, являющаяся образцом женственности для Алены.

На искусственность маски женственности намекает ее явно перформативное «надевание» и то, что, когда Алена переходит во взрослый возраст, она сбрасывает данную маску: ее волосы вырастают и она перестанет краситься. Возможно, этот эпизод проблематизирует легитимацию теории Ривьер, так как маска женственности не остается навсегда, и маска такого рода не всегда нужна во взаимодействии с мужчинами? Но, несмотря на это, маска женственности, на наш взгляд, связана кроме сексуальности и с поиском гендерной идентичности: Алена таким же образом, как в детстве, старается научиться играть определенную гендерную роль. Однако, на этот раз ролевая игра возникает при опознании своей сексуальной ориентации. В

подростковом возрасте Алена начинает мечтать о любви и думать о ее физиологических аспектах, но пока что она не готова к серьезным или несерьезным отношениям.

В следующей части нашей работы мы будем подробнее рассматривать взрослый возраст Алены, чтобы узнать, каким образом сексуальность Алены реализуется, какие значение она придает любви в конце истории, и почему это связано с религией. Мы хотим найти ответ на наш научный вопрос о том, каким образом религиозность влияет на понимание и формы сексуальности главной героини.

3.6 Появление религиозной тематики

Нам необходимо вернуться к самому началу произведения, так как оно является необычным для автобиографического комикса. Вместо рисованной истории перед читателем раскрывается страница с текстом без рисунков под названием «Притча». Это похоже на предисловие, так как в разговорном стиле текста можно опознать стиль автора.

Притча – это «малый дидактико-аллегорический литературный жанр, заключающий в себе моральное или религиозное поучение (глубинную премудрость) (Современная энциклопедия 2000: www).» Притча выносит тему, которая, казалось бы, противоречит названию «Мой секс», – это тема религиозного. Хотя сначала нас удивил религиозный контекст предисловия, в притче речь идет именно о сексе, но речь идет о том, как секс появился на свет. В притче (с. 5) описывается неизвестным нарратором, как молодой Бог «экспериментировал со своими возможностями» и в результате образовалась наша планета и люди. Потом нарратор продолжает рассказывать:

«Причем, Бог не сразу заметил это, а когда заметил – огорчился, так как люди были злы, несчастны, агрессивны, и по сути своей темны, ибо любви они не знали. Но Бог поверил в людей, в то, что в них можно воспитать счастье и любовь. Божественное начало – радость творчества. И не только в производстве горшков, но и в делании себе подобных – в создании человеков. То есть Бог подарил людям радость секса. Он верил, что через радость секса люди познают любовь. И станут ближе к Нему. » (Камышевская 2014: 5.)

Однако, притча заканчивается тем, что люди не могли связать секс с любовью, они не поняли, что секс связан с Богом, а им только понравилось получать удовольствие от секса. Это намекает на то, что нарратор считает, что в сексе есть божественный замысел, который

возможно забыли. Слова и мысли Бога, представленные в произведении, действительно, толкование автора. Все же данная притча является исходной позицией, отталкиваясь от которой, мы интерпретируем данный автобиографический комикс.

Соглашаясь с Натальей Пушкаревой (1999: 5), мы считаем, что неотделимой частью истории русского общественного сознания и менталитета, то есть русского национального характера, является история русской сексуальной культуры со всеми ее запретами и предубеждениями. Таким образом представленная в притче идея о том, что на самом деле Бог создал секс — это новый образ мышления.

В традиционном православном учении считался, что сексуальность, наоборот, связана с чем-то неистинным, злым, греховным. Ева Левина в своей статье пишет, что «[средневековые православные славяне] полагали, что будто бы сексуальное влечение приходит к человеку в соответствующей обстановке и не является «частью первоначального творения Божия». Более того: они видели в сексуальности зловредную склонность, приходящую от Сатаны, опасную как для личности, так и для общества, которую лучше всего удерживать в жестких рамках, если нельзя подавить совершенно» (Левина 1999: 251).

Левина считает, что церковными авторами всегда пропагандировалась данная точка зрения, что секс всегда содержал в себе нечто опасное, сатанинское. В литературе благочестивого содержания сексом занимались лишь те, кто пребывал в когтях дьявола (там же: 350-351.) В рассматриваемом автобиографическом комиксе именно Бог подарил людям радость секса, но автор произведения в тоже время намекает на то, что цель сексуальных отношений — рождение ребенка. К анализу божественного замысла секса мы вернемся в последней главе аналитической части данной работы.

Тем не менее, религиозная проблематика присутствует и в детском периоде протагонистки, но непосредственная связь религии с сексуальностью начинается развиваться только во второй половине произведения во взрослом возрасте. В детстве религиозные мотивы появляются яснее всего в истории «Смерть» (с. 18-20), когда Алена начинает задумываться о смерти и хрупкости жизни.

На первой панели (с. 18) главная героиня вытаскивает рыбку из аквариума, на второй на считает секунды и ждет, когда же рыбка умрет, а на третьей панели рыбка умирает на сорок восьмой секунде, и это мы понимаем, видя маленькие крестики в ее глазах. Потом Алена кладет ее обратно в воду, но рыбка плавает на боку, так как она мертвая. Протагонистка сильно

огорчается и в течение следующей страницы (с. 19) она делает рыбке гроб из коробочки от акварельной краски.

После вышеописанного происшествия Алена заводит разговор с бабушкой на религиозную тему (с. 20). На верхней панели изображена главная героиня в праздничной форме октябренка и ее вяжущая бабушка. Алена говорит бабушке «ты ведь не веришь в Бога?», а когда бабушка отвечает «не верю», то Алена возражает ей с подозрением: «а все бабушки верят». На следующей панели бабушка отказывается от своих слов, говоря «ну... верю», наверное, чтобы не спорить с племянницей, и тут уже Алена восклицает в ответ «а Бога-то нету!!!». Ответ Алены наверняка связан с предыдущим происшествием, с тем, что Бог не спас рыбку Алены. Тогда бабушка спрашивает у Алены с удивлением «а куда же мы тогда деваемся после смерти?», на что главная героиня уже не может ответить. История заканчивается трогательной панелью, где изображено крупным планом лицо Алены, склоненное вниз к столу со слезами на глазах. Она смотрит на маленький самодельный гроб, на котором написано ее рукой «мать природа храни это создание».

Мы считаем, что в данной истории Алена пытается вступить в контакт с Богом, так как с ним она, очевидно, ассоциирует жизнь и смерть. В начале истории (с.18) в текстовом блоке задаются вопросы «Почему? За что? Что после? А самое главное – Кто?», после которого рыбка умирает в руках Алены. Так как она уже не может спасти рыбку, и некто другой ее тоже не спас, она решает – Бога нет. По-видимому, этот опыт имел долгосрочное влияние на мышление Алены, так как тема религии не упоминается после этого ни разу до второй половины произведения. Вторую половину произведения мы проанализируем достаточно подробно, так как в ней мы сможем найти ответ на наш последний научный вопрос.

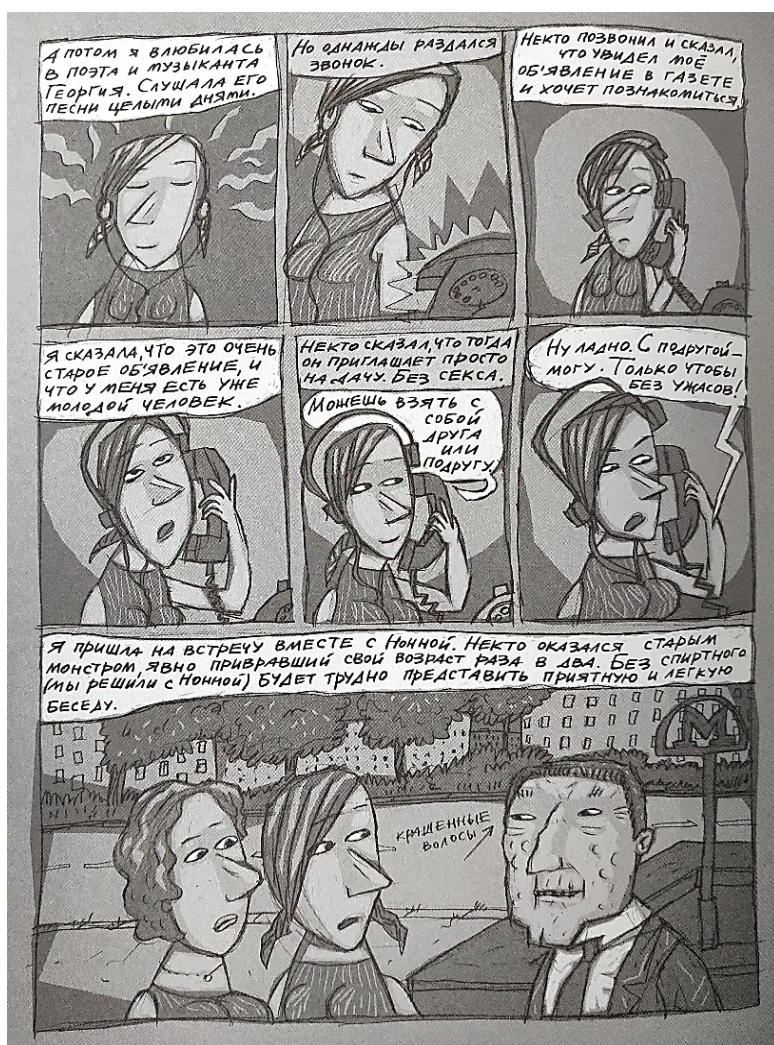
3.7 Телесное и духовное оскорбление и выздоровление

На протяжении всего произведения возникает тема тела и духа, обсуждается вопрос, является ли секс чем-то противоположным любви. С точки зрения и сексуальной, и религиозной проблематики ключевым является история «Нелюбовь» (с. 93-104), где происходит сексуальное насилие, так как это насилие разрушает и представление о любви, и представление о сексе. До этого в детстве у Алены был уже опыт секса как насилия, когда сотрудник ее отца против ее воли «засунул» ей свой язык в рот в истории «Гадость» (с. 23-24). Тема секса как насилия продолжается и в подростковом возрасте, когда ее пытаются

изнасиловать в истории «Вечеринка» (с. 43), и в истории «Полынь» (с. 65). В последней молодой человек, приятель Алены, пытается заниматься с ней сексом, хотя она этого не хочет, и только благодаря физическим усилиям, она спасается от его нападения.

На наш взгляд, сексуальное насилие, которое совершается в историях «Гадость» и «Нелюбовь», является более серьезным и значимым для главной героини, так как в данных панелях сам поступок не описывается. Таким образом автору не приходится вновь и вновь описывать травматические события, а основное внимание переносится от насильника и его поступков на жертву и ее переживания во время и после сексуального насилия.

Чтобы нам было понятно, почему тема религиозности становится важной во второй половине произведения, и является на протяжении всего произведения одной из главных тем, нам необходимо подробнее рассмотреть историю «Нелюбовь». После этого мы сможем проанализировать, каким образом религиозность влияет на понимание и формы сексуальности главной героини.



Картина 5. «Нелюбовь»
(Камышевская 2014: 94)

В начале истории «Нелюбовь» представляется (с. 93), что в прошлом Алена дала объявление о знакомстве в газету, чтобы спастись от тоски, так как она скучала по любовнику. Это ей помогло, и она перестала созваниваться с разными парнями, когда нашла новую любовь.

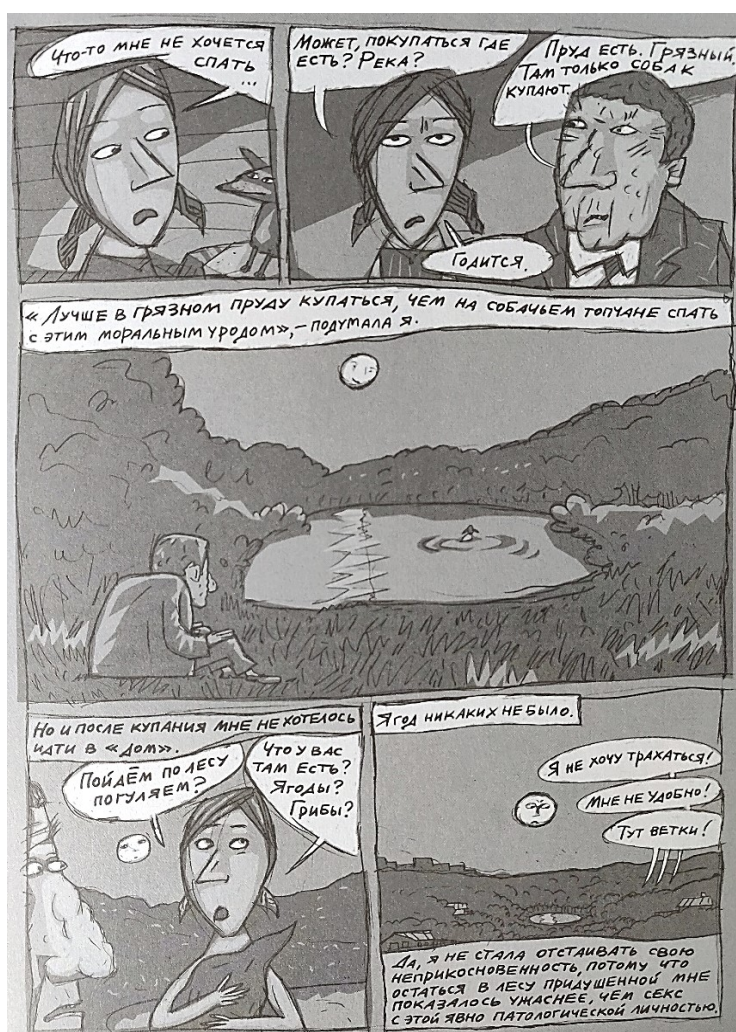
Повествование возвращается в настоящий момент, и на следующей страницы истории (см. карт. 5) представляется монтаж шести картин, где Алена слушает музыку своей любви с наушниками, и телефон внезапно звонит. Она отвечает и слышит, что ей звонит чужой человек, обозначенный в произведении как «Некто», кто увидел объявление и хочет познакомиться. Алена отвечает ему, что объявление уже старое, и у нее уже есть молодой человек. После этих слов Некто приглашает ее просто поехать с ним «на дачу без секса». Алена соглашается, когда слышит, что она может взять с собой подругу. На последней панели данной страницы изображено, как Алена с подругой Нонной пришли на встречу, и нарратор-протагонистка описывает нового персонажа в текстовом блоке «старым монстром» и что «будет трудно представить приятную и легкую беседу».

Некто изображен очень непривлекательным, с прыщами и морщинами, огромным носом, маленькими темными глазами, страшными зубами. Отрицательное отношение нарратора к нему проявляется и на вербальном уровне, например, в выражениях «старый монстр», «старый хрен», человек «не нашей компании» и «какой-то нерасполагающий к себе» и т. д. Кроме этого, имя «Некто» можно тоже считать сигналом отрицательного отношения нарратора к данному персонажу. В произведении представляются многие мужчины, у которого нет имен, которых нарратор обозначает через разные знаки, например «N», «S», «Ѕ» и т. д. (с. 125, 127, 131). Данные персонажи, имена которых похожи на «серийные номера», по нашему мнению, являлись менее важными для Алены, чем те образы, у которых есть имена. Имя «Некто» указывает на то, что этот человек скорее всего такой, о котором ей даже противно вспоминать, и поэтому она описывает его как неопределенное лицо. На наш взгляд, такое негативное отношение нарратора к Некто отражает ее предчувствие того, что произойдет позже. В противоречии с этим в начале истории по рисункам невозможно заметить подозрительного отношения протагонистки к Некто.

На первой панели следующей страницы (с. 95) Нонна отказывается от поездки на дачу. Несмотря на то, что Некто неприятен, на третьей панели девочки приглашают его к Нонне домой выпить вермута. Нонна и Алена напиваются вместе с ним, и Алена соглашается на абсурдное предложение ночью отправиться в «Транстурагентство» и в следующий день вылететь с Неким на юг, хотя мать Нонны не советовала ей этого делать.

Поскольку «Транстурагенство» ночью уже не работает (что логично), Алена соглашается еще поехать на дачу к Некто, и заказать утром билеты на юг (с. 97). Оказывается, что Некто обманул протагонистку, он и не собирался везти ее на юг, а таким образом он просто заманил ее на дачу. Чтобы не оставаться с Некто вдвоем на даче, Алена решает пойти купаться (см. карт. 6), но Некто изнасиловает ее в лесу после купания.

Читателю не показывают на визуальном уровне, что происходит, но это можно понять с помощью вербального и семантического уровня, то есть разговорных пузырей и текстового блока. На рисунке последней панели изображен вдали густой лес, в середине которого маленький пруд, и на небе луна, которая раньше улыбалась, а сейчас смотрит с сердитым выражением в сторону разговорных пузырей. В них Алена кричит «Я не хочу трахаться! Мне не удобно! Тут ветки!», и в текстовом блоке нарратор-протагонистка говорит: «Да, я не стала отстаивать свою неприкосновенность, потому что остаться в лесу придушенной мне показалось ужаснее, чем секс с этой явно паталогической личностью.» Мы видим Алену снова только на первой панели следующей страницы (с. 100) после изнасилования, когда она говорит



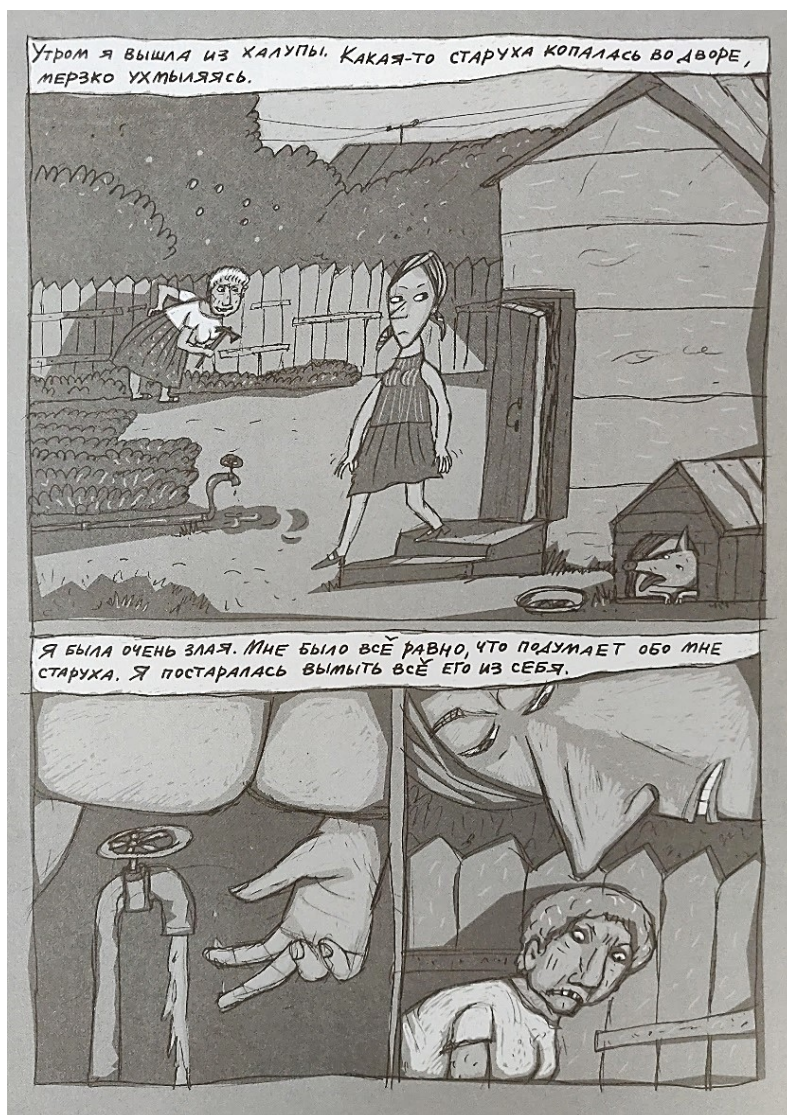
Картина 6. «Нелюбовь»
(Камышевская 2014: 101)

с пустым выражением на лице, что «ну, теперь я, пожалуй, пойду». К ужасу, оказывается, что она застряла даче из-за ночи и незнакомого густого леса.

Таким образом, Алене приходится вернуться на дачу с Некто, и там он хвастается своим пистолетом (с. 101). В последней довольно маленькой панели страницы представляется Алена, которая сидит одна на топчане. Она изображена одетой, маленькой, хрупкой в середине пустого большого пространства, а топчан выглядит нереалистично большим. Из-за размера Алены нам не отчетливо видно выражение ее лица. На ее лице нарисованы точки вместо глаз и рта, как будто она не в себе. Прочитав текстовый блок, мы понимаем, почему Алена изображается таким образом: «Потом он ещё раз меня трахнул на топчане.» Опять автор не дает точного описания происходящего, но приведенное изображение вместе с текстом вызывает у читателя реакцию отвращения.

На наш взгляд, в данной истории не только насильник, но и героиня описываются в крайне невыгодном свете. Практически автор здесь честно показывает ситуацию, которая позволяет в этом случае многим осудить протагонистку и подумать, что она сама виновата в том, что с ней произошло. У Алены уже есть друг, но она соглашается встретиться с Некто, и под воздействием алкоголя или просто не обращая внимание на «сигналы об опасности», Алена решает действовать на авось. Но самое главное даже не понимание того, почему она решила действовать таким образом, а то, что автор в своем автобиографическом нарративе не пропускает и не скрывает эту ситуацию, и не изображает себя только с позитивной стороны. Возможно, таким образом автор хотела, чтобы читатели увидели и обсудили такую ситуацию, и задали вопрос, кто виноват.

В настоящее время вопросы, связанные с сексуальным насилием, широко обсуждаются, например, благодаря акции #яНеБоюсьСказать (Шаблинская и др. 2016: [www](#), Петрановская 2016: [www](#), Walker 2016: [www](#)), в частности вопросы о том, кто виноват в ситуации, где насильник не просто агрессивно нападает на жертву, а где женщина как будто сама участвует в создании провокативной сексуальной ситуации, но в конце говорит «нет». Представители феминистских движений подняли проблему, связанную с тем, можно ли женщину считать виноватой при изнасиловании, если она до этого вела себя «неприлично». Мы согласны с автором рассматриваемого произведения и представителями феминистского движения и утверждаем, что женщину нельзя считать виноватой в такой ситуации, так как насилие от этого не перестанет быть насилием. У каждого есть право отказаться, сказать «нет», и это надо уважать.



Картина 7. «Нелюбовь» (Камышевская 2014: 102)

На следующей странице (см. карт. 7) находятся только три панели, и на первой из них показывается, как сердитая протагонистка утром выходит из маленькой дачи во двор, и там около забора «старуха», которая занимается огородом. Как выясняется позже, она является матерью насильника. У нее тоже нет имени, как и у Некто. Она стоит, согнувшись, и смотрит, гримасничая, в сторону Алены. Под данной панелью расположены две гротескные панели и текстовый блок, где нарратор-протагонистка описывает свое переживание: «Я была очень злая. Мне было всё равно, что подумает обо мне старуха. Я постаралась вымыть всё это из себя.» Это говорит о том, что в такой ужасной ситуации Алена уже не обращает внимание на социальные нормы и пытается просто помочь себе.

Текстовый блок связывает две панели: на первой изображены ягодицы протагонистки крупным планом и ее правая рука, два пальца которой вытянуты в сторону огородного шланга,

из которого льется вода. На второй панели нарисовано огромное злое лицо Алены, ее узкие сердитые глаза, и она, оскалившись, смотрит вниз. Снизу от ее лица изображена уродливая беззубая старуха с большим носом похожая на Баба-ягу. Старуха смотрит туда же, куда и протагонистка. Поскольку две описанные нами панели расположены параллельно на странице за текстовым блоком, очевидно, что они связаны и изображают одно и то же действие. В этот момент Алена пытается как вымыть из себя семенную жидкость, несмотря на присутствие старухи.

Нам бы хотелось обсудить то, почему образ старухи представляется в истории. Эпизод, связанный с появлением старухи-матери после совершенного насилия, вновь вызывает реакцию отвращения, так как мы можем предположить, что она все это время была в доме или в его окрестностях, и, таким образом, легитимировала действия сына. Это не первый женский образ в произведении, который легитимирует сексуальное насилие. Собственная мать Алены не успокоила ее и не помогла ей, когда протагонистка рассказывала матери о том, что произошло в вышеупомянутой истории «Гадость» (с. 24-25), то есть как сотрудник отца поцеловал ее против ее воли. Мать лишь ответила: «Держись от него подальше» и «Он для чего-то был нужен твоему отцу». То есть мать перенесла ответственность за ситуацию на жертву, Алену. То есть отношение более старших и опытных женщин, например матери Алены и матери Некто, к совершенному насилию позволило насильнику избежать последствий. Переживание самой Алены и ее отношение к произошедшему стало как бы вторичным именно из-за равнодушной и попустительской реакции окружающих.

Из вышесказанного вытекает, что это не первый раз, когда протагонистка пытается сама очистить себя от насильника. В детстве, после того как Алену поцеловали поневоле, она не могла говорить, потому что тогда ей пришлось бы проглотить слюну насильника. Уже в молодом возрасте нарратор-протагонистка говорит, что «чуда не будет – само ничего не изменится», и при этом изображается, как Алена молча идет на балкон, чтобы «сплюнуть всё» (с. 25). Теперь же, в истории «Нелюбовь», ей придется снова «сплюнуть всё», но только в виде обмывания. Таким образом в ее теле не остается следов насильника. Она не согласна принять то, что произошло, ни в детстве и ни во взрослом возрасте.

История «Нелюбовь» заканчивается панелью, на левой стороне которой представляется сидящая сердитая и задумчивая Алена. Рядом с ней находится текст, похожий на рукописное письмо, которое вероятнее всего адресовано читателям, так как в нем используется

обращение: «Милые девочки!», и в конце письма стоит подпись Алены. В самом письме она пишет следующее:

«Это было изнасилование с моего согласия, вернее – с моего несопротивления. «Если вас насилуют – расслабьтесь и получите удовольствие» – ерунда! Удобная теория насильника. Я чуть было потом не сошла с ума от гадливости, беспомощности, страха. Я любила всех своих мужчин – одноразовых или подольше. Даже на придурка Сэмэна я не в обиде. Ведь я победила тогда... А эту скотину я б убила. Я долго строила планы, как его сжечь – его и старуху... Милые девочки! Если вас обидели – не замыкайтесь. Бегите к маме, к друзьям, к любимым мужчинам, к прохожим, к соседям. Просите, и вам помогут. Потому что они вас любят. Не доводите дело до греха. АК.» (Камышевская 2014: 104)

В этом тексте заключаются многие важные моменты этой истории и даже всего произведения. Конец письма, где нарратор или автор обращается к девочкам, на наш взгляд, говорит о том, что по мнению автора, женщину нельзя считать виноватой в приведенной в истории «Нелюбовь» ситуации. На это намекает и часть письма, в котором нарратор говорит, что выражение «если вас насилуют – расслабьтесь и получите удовольствие» – это ерунда и просто удобная теория насильника. В конце истории повзрослевшая Алена и автор произведения призывают женщин, оказавшихся в подобной ситуации, не оставлять все, как есть, не оставаться одной, а просить помощи для себя.

После истории «Нелюбовь» мы видим уже совершенно другую Алену. В первом предложении письма Алены заметно, что протагонистка, все-таки, обвиняет себя в случившемся, хотя она не виновата в изнасиловании. Раньше, когда она попадала в ситуации, где существовала угроза сексуального насилия, она могла защитить себя. Но в данной истории у нее не была такой возможности, так как в незнакомом лесу и на даче, кроме угрозы сексуального насилия, существовала еще и угроза физического насилия. Это можно заметить по ее словам, когда она говорит «остаться в лесу придушенной мне показалось ужаснее, чем секс с этой явно паталогической личностью» и позже, когда она увидит пистолет.

Очевидно, что изнасилование разрушило представление Алены о себе, о сексе и о любви. Такое травматическое событие может являться именно тем фактором, который может разрушать идентичность человека подобно теории Т. Ярвилехто. Это разрушило представление Алены о себе на довольно долгосрочный период, так как в произведении главная героиня только через несколько лет сможет «родиться заново». После описанного

травматического события у Алены возникает мучительное внутреннее противоречие, Алена испытывает сильную ненависть и к насильнику, и к себе, и она окунается в депрессию.

В истории «Нелюбовь» идет сложное взаимодействие визуального, вербального и семантического уровня повествования. В данной истории, рассказывается, с одной стороны, о том, как насильник разрушает границы тела Алены, но, с другой стороны, уже название истории намекает на то, что речь идет не только о телесном насилии, но и о духовной трагедии, поскольку в представленном письме не упоминается о сексе, а говорится о любви. В конце письма мы находим намекающую на религиозные заповеди фразу «не доводите дело до греха». И с этого момента религиозность становится важной частью произведения.

В начале следующей истории «Миома» (с. 105-109) представляется, как Алена впадает в депрессию и перестанет радоваться жизнью. На третьей панели первой страницы истории (с. 105) на Алену надеты черные очки, которые являются метафорой депрессии: она не может



Картина 8. «Миома»
(Камышевская 2014: 106)

жить в одиночестве посреди негативных чувств, и поэтому ей необходимо надеть очки, чтобы она не могла видеть плохое, но в тоже время и хорошее исчезает из ее жизни.

На последней панели страницы (с. 105), Алена решает идти в церковь, и мы видим, как маленькая, темно-серая протагонистка приближается к освещенной церкви. Это происходит неожиданно, поскольку раньше в произведении протагонистка не разу не изображалась ни в церкви, ни даже рядом с ней. На следующей странице (см. картина 8) сверху приведен монтаж из трех небольших панелей, на которых можно увидеть, что в церкви Алене становится лучше, темные стекла ее очков исчезают, и она начинает читать и слушать что-то по ее словам «правильное», православное.

Посередине страницы расположена большая панель, где изображено крещение Алены. Она стоит возле справа от Отца на левом краю панели и плюет через свое левое плечо, поскольку рядом с ее лицом расположен эффект «тьфу-тьфу-тьфу». На этой панели, очевидно, изображается чтение запретительных молитв, которое иерей Владимир Язов описывает следующим образом: «В таинстве святого крещения священник, после запретительных молитв, предлагает крещаемым и восприемникам обратиться на запад и произнести отречение от сатаны. Затем крещаемый трижды дует и плюет от себя. Происходит это раз в жизни и только на крещении» (Язов 2016, www). Мы интерпретируем, что таким образом протагонистка пытается окончательно избавиться от «нечистого» и изгнать «дьявола» из своей жизни, то есть насильников и вредные воспоминания. На этой же странице можно найти и очевидную ссылку на Богородицу, и к данной панели мы вернемся еще раз ниже в следующей последней главе аналитической части нашей работы.

После крещения Алены религия и религиозность начинают упоминаться на визуальном, на семантическом и особенно на вербальном уровне произведения. Когда сексуальное насилие совершилось, Алене показалось, что секс и любовь – это антагонисты, что они не соединяются. Через религиозность Алена пытается соединить эти понятия, и поэтому религиозность имеет значительное влияние на понимание собственной сексуальности главной героини.

3.8 Божественный замысел любви. Или секса?

Сейчас, когда мы подходим к концу нашей дипломной работы, нам представляется целесообразным рассмотреть еще один важный момент. Он, на наш взгляд, является катарсисом произведения. К этому моменту Алена вышла из депрессии, воспитала ребенка,



Картина 9. «Любовь. Перегрузка» (Камышевская 2014: 136)

пережила аборт, имела сексуальные отношения с разными партнерами, размышляла по поводу себя и своего тела в отношении с другими людьми (мужчинами), влюбилась в женатого мужчину, обозначенного в произведении как «Кот», и вследствие этого снова испытала любовную тревогу.

Духовное просветление главной героини происходит в истории «Любовь. Перегрузка» (с. 133-136), когда она на второй панели лежит в постели и надолго задумывается о любви, почему ее любовь не умерла после множества трагедий (с. 135). На третьей панели данной страницы мы видим, как Алена выскакивает из постели и понимает, что «моя любовь мне была дана Богом в момент моего зачатия, как часть Его для радости жизни, для счастья».

После этого (см. карт. 9) представляется полосной кадр – катарсис всего автобиографического комикса, наполненный рисунками и текстом. В центре панели изображена Алена во весь рост

и обнаженная. Голова главной героини расположена в верхней части панели, и на одном уровне с головой Алены расположены несколько мужских голов. Это изображения всех значимых мужчин из ее жизни. У своей груди Алена держит в руках большое горящее сердце, и ее тело расположено таким образом, что похоже, что она летит. С обеих сторон от Алены находится текст, похожий опять на написанное от руки письмо, и на правом нижнем углу страницы стоит ее подпись АК. Текст, который начинается в текстовом блоке над головами мужчины и Алены, продолжается ниже вокруг тела Алены. В этом тексте главная героиня описывает с помощью математической формулы божественный замысел любви, и то, что и она сама является божественной:

«И никакие Вася или Серёжа не могут быть «моей любовью», но они могут помочь мне её воспитывать... [текст перейдет с текстового блока на нижнюю белую часть полосного кадра] ...помочь мне быть составляющей в формуле: $M+Ж= \text{Любовь}$, наипростейшему пути к счаст[ь]ю, где $\text{Любовь} = \text{Бог}$, $M+Ж= \text{Любовь} = \text{Бог}$. А если допустить такую феминистскую мысль, что $M=Ж$, то тогда $\text{Любовь} = \text{Бог} = 2Ж$ (или $2M$), то есть $Ж$ (или M) = $\frac{1}{2}\text{Бог}$. А так как Бог бесконечен, то понятия «половина Бога» быть не может... Значит, я (как $Ж$) = Бог... Хе-хе... : >» (Камышевская 2014: 136)

Здесь необходимо вернуться к тому, что мы писали в теоретической части нашей работы. В ней мы представили религиозно-философскую концепцию Соловьева о Софии-Премудрости Божией, которая была создана в Серебряном веке при зарождении метафизики женственности. Концепция о Софии или Вечной Женственности тесно связана с анализируемым полосным кадром, поскольку Соловьев подобным образом описывал женственную природу божественного. Как и в учении Соловьева, Алена соединяет идею Бога с женственностью.

В выведенной Аленой формуле Бог связан не только с мужской конструкцией, но и в женственности Алена тоже находит божественное и полагает, что женщина равноценна с мужчиной. Это сходно с точкой зрения феминистских теологов, которые критиковали маскулинность церкви и религии. Произведение «Мой секс» поддерживает позицию, что женщина равнозначный участник церкви, и ее нельзя использовать только «за кадром». Размышление Алены на полосном кадре продолжается:

«Но, по формуле, мне, чтобы быть Богом, нужен M – мужчина. Только тогда вся эта алхимия зациклива[е]тся и уравнивается. И тогда можно эту бесконечную любовь направлять на кого-угодно и на что-угодно. На один час, на минуту или на всю жизнь. И бутерброду, и дереву, и кошке, и дочке, и мужчине.» (Камышевская 2014: 136)

На полосном кадре говорится о целостности, о том, что человек проявляет свою божественную сущность, когда он целостен. То есть если мужчина или женщина – это половинки бога, то нужна вторая половина, чтобы получить божественную гармонию. И потом эту гармонию, то есть любовь, возможно изливать на кого угодно.

Нас удивило, что в представленном письме вновь нет упоминания о сексе, а говорится только о любви, хотя главная героиня изображена обнаженной. При этом взгляд читателя, перевернувшего данную страницу, сразу выхватывает не только сердце героини, но и ее гениталии. Таким образом, вербальная и визуальная часть полосного кадра передают разную информацию: текст рассказывает о духовном уровне, а изображение о телесном уровне произведения.

Секс упоминается вновь на следующей странице, в начале истории «Послесловие» (с.137-139), которая и является заключительной историей произведения. В ней Алена начинает поиск того, кто мог бы стать ее второй половиной или объектом ее любви. На четвертой панели (с. 137) представлены только руки Алены, клавиатура компьютера и нижняя часть экрана, и содержание разговорного пузыря выдает, что она ищет мужчину на сайте знакомств. В текстовом блоке нарратор-протагонистка говорит: «[...] мужчина должен быть согласный с тем, что секс – это мастурбация другим телом. Главное не проболтаться, что я использую его для воспитания своей любви». То есть после катарсиса секс представляется вновь как инструмент, но с помощью которого все же можно достичь божественную гармонию, любовь. Таким образом, несмотря на все предыдущие рассуждения, Алена все-таки продолжает считать, что секс – не любовь. Важно не то, кто рядом, а то, что есть любовь.

На полосном кадре можно найти еще один заслуживающий внимания эпизод. В нижней части панели изображены Алена и Кот, которые стоят спина к спине. Алена оглядывается в сторону Кота, а его глаза не видны из-за очков. Над ними кружится текст, который выделяет их из всей остальной картины. В тексте нарратор-протагонистка говорит, что она продолжала телефонные разговоры с Котом еще месяца три «чтобы не сойти с ума от одиночества». Эта часть полосного кадра «возвращает читателя на землю» вместе с Аленой. Казалось бы, во время полета Алены все было ясно и ярко, но в реальности она до сих пор скучает, чувствует себя одинокой и не может забыть о старой любви. Значит ей не совсем все равно, кто рядом, а ей нужен определенный человек.

Таким образом не удивительно, что выше представленная формула, которую главная героиня определяла как окончательную, все-таки не сработает. На следующей странице (с. 138) показано, как Алена выбирает случайным образом «кого-то», поскольку она думает, что ей просто нужен мужчина, как таковой. Но мужчина, которого она встречает, оказывается опять женатым, и к тому же наркоманом и алкоголиком. На последней странице произведения (см. карт. 8) протагонистка благодарит Господа за то, что «все закончилась через двадцать четыре часа, а не через два года, как с предыдущим объектом любви».

Неожиданно на второй панели мы видим, как Бог отвечает Алене с высоты, и главная героиня выглядит так, как будто она испугалась его выкрика. Бог говорит: «Да пожалуйста! Гавно вопрос! А то Я уж думал, ты спецом выбираешь женатых мужиков. Типа мазохизм такой.» В этот момент мы понимаем, каким Бог представляется в глазах Алены: он говорит довольно грубо и прямо в разговорном стиле, ругается матом, как простой человек, и это было удивительно. Но, наверное, как раз благодаря этому данный образ кажется узнаваемым,



Картина 10. «Послесловие»
(Камышевская 2014: 139)

обычным человеком, и из-за этого становится симпатичным и смешным. Кроме этого, в этом эпизоде возникает абсурдное соотношение образов, потому что Алена ведет себя спокойно и вежливо, а Бог развязно и вызывающе.

На пятой панели, судя по тексту и по форме разговорного пузыря, раздраженный Бог говорит протагонистке: «Ну, иди на свой сайт знакомств! Будет тебе сегодня счастье!», и Алена благодарит крестясь. На следующей панели протагонистка представлена за компьютером, она смотрит на экран с подозрительностью и недовольно думает «чѐ так мелко». После того момента перспектива резко меняется, и комната опять изображается издали. Испуганная Алена склоняется к компьютеру и смотрит в сторону огромного агрессивного разговорного пузыря, внутри которого находятся большие черные непонятные буквы и разные мелкие черные и серые штрихи на белом фоне. Над пузырем расположен текстовый блок: «И тогда Бог сказал», а внизу второй блок: «Но я ничего не поняла».

Алена не понимает, что Бог пытается ей сказать. На наш взгляд, это говорит о том, что, все-таки есть что-то другое, чего Алена еще поняла, что формула протагонистки, действительно, не является окончательной. Хотя это последняя панель всего произведения, то это не конец ее поиска. Теперь можно снова вернуться к притче и предположить, что конец произведения является не только открытым концом, но и новым началом.

Таким образом оказывается, что композиция произведения – кольцевая. В начале аналитической части нашей работы мы представили определение притчи, из которого можно понять, что притча включает в себе религиозное поучение и глубинную премудрость. Мы предлагаем читателю произведения «Мой секс», закрыв книгу, открыть ее сначала и снова прочитать притчу, потому что в ней можно найти то, что Бог пытается сказать в конце произведения.

В притче представляется, что именно секс надо связать с Богом, так как через него можно познать любовь: «Он [Бог] верил, что через радость секса люди познают любовь. И станут таким образом ближе к Нему.» Такое мышление можно в принципе найти и других историях автобиографического комикса, но в них любовь и секс представляются как антагонисты. Прочитав вновь притчу, читатель понимает, что и в любви, и в сексе есть божественный замысел.

Правильность наших выводов поддерживает еще одна панель, о которой мы раньше упоминали. На ней можно найти очевидную ссылку на непорочное зачатие Богородицы (см.

картина 6). На наш взгляд данная панель даже раскрывает общую идею всего произведения. Поэтому в последней части нашего анализа, мы хотим вернуться к этой панели.

На панели Алена стоит около окна, беременная, и смотрит со счастливым выражением на лице из окна на купол церкви, обнимает свой живот, своего ребенка. До этой панели нарратор-протагонистка говорила текстовом блоке: «Я хотела обрести любовь. Какую-то новую, другую, какую я ещё не знала». И теперь она нашла такую любовь. Наступило время божественной материнской любви. Для нас важна ссылка внутри текстового блока. В ней написано: «Историю о зачатии я опустила намеренно, потому что она не вписывалась в формат книги». Помимо момента зачатия, автор не описывает и самое счастливое время в жизни героини, то есть ее беременность. Родившейся дочке тоже отводится незначительная роль в произведении. Такой счастливый сексуальный и материнский опыт почему-то не «вписывается» в данный автобиографический комикс.

На основании вышеприведенного анализа мы можем предположить, что произведение «Мой секс» вместе с повествованием о развитии гендерной идентичности и о многих других темах, рассказывает еще и о сексуальном опыте, в котором нет божественного замысла. В произведении много раз упоминается о мастурбации, которая используется героиней как безопасный инструмент для достижения удовольствия. На наш взгляд, целью произведения не является ответить на вопрос, являются ли самоудовлетворение или однократные сексуальные отношения с разными мужчинами чем-то плохим или хорошим, а показать, каким является такой секс, в котором нет божественного замысла. С уверенностью можно сказать, что изнасилование – это явное противоречие к сексу с божественным замыслом. Секс должен быть не насилием, а чем-то, приносящим радость.

4 Заключение

Итак, мы хотим представить, какие ответы мы нашли на наши научные вопросы, касающиеся изображения гендера и сексуальности главной героини. На наш взгляд, они в первую очередь связаны с представлениями о развитии идентичности протагонистки. Для целостного анализа мы использовали две теоретических концепции, основывающиеся на разных теоретических посылах, но имеющие общую почву, считая идентичность социальной конструкцией. Развитие гендерной и сексуальной идентичности оказалось сложным социальным процессом, который изображался разными способами в исследуемом автобиографическом комиксе.

Рассматривая развитие гендерной идентичности протагонистки, мы обратили особенное внимание на детский период, во время которого можно было увидеть то, каким образом возникают гендерные нормы и дискурсы, через которых создается гендер. Перформативность пола представлялась в стилизовании тела протагонистки и в изменении ее поведения. В результате нашего анализа мы пришли к выводу, что пол является не только социальной конструкцией, набором знаков и перформансом, но он связан и с физиологией. Мы не полагаем, что пол является чем-то предопределенным, и что его нельзя изменить, если гендерная идентичность и биологический пол человека не совпадают. Но, так как на развитие идентичности влияют окружающие люди, самой сложной задачей является изменить их мнение, если они настойчиво придерживаются определенных представлений о каком-то поле. Из-за этого может возникнуть противоречие между ощущением собственной идентичности и представлением других, что представлялось в предмете анализа.

Важным элементом произведения является игра с двусмысленностью слова *секс*. Мы пришли к выводу, что в провокативном названии произведения автор ссылается одновременно и на слово «sex» из английского языка, в котором имеется в виду пол, и на половую жизнь человека. Из этого вытекает, гендер и сексуальность являются главными темами произведения.

Оказалось, что отвратительной для протагонистки являлась именно сексуальность, а не только пол. Изображенное сексуальное насилие еще более усложнило отношение героини к собственной сексуальности. Все-таки, во время первой влюбленности Алена осознает свое тело как женское и ее сексуальность раскрывается. Мы конкретно увидели, как Алена надевает маску женственности, чтобы привлечь внимание мужчины, и это указывает на то, что сексуальность тоже является перформативной.

Наш последний исследовательский вопрос касался репрезентации религиозности и того, влияет ли религиозность на понимание и формы сексуальности главной героини. В данном автобиографическом комиксе, естественно, представляются многие репрезентации религиозности, особенно в начале и во второй половине произведения. Автобиографический комикс начинается с религиозной притчи, смысл которой трудно понять до прочтения всего произведения. В детстве Алена пытается вступить в контакт с Богом, но затем религиозная тематика появляется вновь только во взрослом возрасте после травмирующего опыта изнасилования. Когда сексуальное насилие совершилось, Алене показалось, что секс и любовь – антагонисты. Через религиозность Алена пытается соединить эти понятия.

Таким образом на протяжении произведения возникает тема телесности и духовности, и поднимается вопрос, является ли секс чем-то противоположным любви. В данном автобиографическом комиксе поддерживается, на наш взгляд, феминистская мысль о том, что секс и любовь не являются антагонистами, и что именно Бог подарил людям радость секса. На наш взгляд, композиция произведения – кольцевая, так как, дочитав, книгу, нам захотелось снова вернуться в начало и прочитать притчу. В притче как раз представляется то, что у секса есть божественный замысел, через который можно познать любовь. Главная героиня произведения не смогла соединить секс с любовью и Богом, и поэтому она попадает в сложные ситуации. Например, изнасилование является явным противоречием сексу с божественным замыслом.

Кроме данных наблюдений мы хотим отметить, что при помощи комикса можно, действительно, удачным образом разобраться в травматических воспоминаниях как героини, так и, возможно, читателей. Благодаря возможности использования трех каналов повествования, вербального, визуального и семантического, автору не пришлось приводить описание самого сексуального насилия, а основное внимание переместилось от насильника и его поступков на жертву и ее переживания во время и после изнасилования. Автор мог не описывать вновь и вновь травматические события, и зритель не становился поневоле свидетелем такой ситуации, и таким образом не происходило повторной травматизации.

Мы считали важным, что произведение откровенно поднимает вопрос, кто виноват в ситуации, где насильник не просто агрессивно нападает на жертву, а где женщина сама участвует в создании провокативной сексуальной ситуации, но в конце говорит «нет». На наш взгляд, автор не обвиняет женщину в такой ситуации, а дает возможность обсудить эту проблему.

Мы считаем, что в настоящее время нам нужно привлекать все больше людей для откровенного разговора на трудные темы, многие из которых являются до сих пор табу. Поэтому мы надеемся, что в будущем, у нас будет возможность сделать финский перевод исследуемого автобиографического комикса. Это дало бы нам возможность продолжить работу над данным материалом. Каждый раз, когда мы разговаривали о нашем исследовании с знакомыми финнами, они спрашивали, существует ли финский перевод произведения и всегда огорчались, услышав отрицательный ответ. Из этого следует, что и в Финляндии есть потребность в таком автобиографическом комиксе. Для каждого из нас, кто задумывался в

течение своей жизни о проблемах, представленных в исследуемом произведении, важно осознать, что это касается не только его самого, но и других людей.

Это не только мой опыт, а наш общий.

Список источников

Первичный источник

Камышевская, А. 2014. *Мой секс*. Бумкнига.

Исследования

Бабенко, Н. 2007. Филологический анализ художественного текста как дидактическая проблема. Вестник БФУ им. И. Канта. Серия: *ФИЛОЛОГИЯ, ПЕДАГОГИКА, ПСИХОЛОГИЯ*. Выпуск № 4. Калининград: БФУ им. И. Канта, с. 41-46.

Гахраманова, Г. Н. 2015. Определение понятия «гендер»: социальный и биологический пол человека. *Вектор науки тольяттинского государственного университета*. Серия: Педагогика, психология. № 1 (20). Тольятти: Тольяттинский государственный университет, с. 237-239.

Елисеев, Н. 2010. Лубок и комикс *Русский комикс*. Ред.Ромахин А. М.: Новое литературное обозрение, с. 83-104.

Емельяненко, А. В. & Хайтул, В. Ю. 2016. Развитие «нового» комикса в славянских странах. *Сборник научных трудов II Республиканской очно-заочной научной конференции*. Ред. Е.В. Горохов, Н.М. Зайченко (и др.) Макеевка, с. 233-238.

Ерофеев В. 1996. Комиксы и комиксовая болезнь. Эссе. *В лабиринте проклятых вопросов*. М., с. 430-447.

Дмитриева, Д. 2016. Комиксы в объективе культурологии: проблемы, подходы, исследовательские стратегии. *Изотекст: Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19-20 мая 2016 г.* Рос.гос. б-ка для молодёжи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М., с. 48-56.

Жеребкина, И. 2003. *Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует*. СПб.: Алетейя.

Заславский, М. 2017. День рождения русского комикса. *Изотекст: Сборник материалов II Конференции исследователей рисованных историй*. Рос.гос. б-ка для молодежи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М., с. 33-42.

Кунин, А. 2016. Вместо предисловия. *Изотекст: Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19-20 мая 2016 г.* Рос.гос. б-ка для молодёжи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М., с. 4.

Кунин, А. 2017. Вместо предисловия. *Изотекст: Сборник материалов II Конференции исследователей рисованных историй*. Рос.гос. б-ка для молодежи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М., с. 4.

- Лахин, А. 2014. Комикс как издание: особенности и судьба на современном российском рынке. *Книга в современном мире: проблемы чтения и чтение как проблема. Материалы международной научной конференции*. Научн. ред. Ж. В. Грачева: Ред. М. К. Попова, М. Я. Розенфельд, Т. Ф. Ускова, О. В. Сулемина, Н. В. Токарева. Воронеж., с.131-135.
- Левина, Е. 1999. Секс и общество в мире православных славян 900 – 1700 гг. *«А се грехи злые, смертные...»: любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.)*. Ред. Пушкарева Н. Л. М: Научно-издательский центр «ЛАДОМИР».
- Павловский, А. 2016. «Страх комикса»: комиксофобия в Советском Союз. *Изотекст: Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19-20 мая 2016 г.* Рос.гос. б-ка для молодёжи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М., с. 86-96.
- Пушкарева, Н. Л. 1999. *«А се грехи злые, смертные...»: любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.)*. М: Научно-издательский центр «ЛАДОМИР».
- Рябов, О. В. 1999. *Русская философия женственности*. Иваново: Издательский центр «Юнона».
- Ромахин, А. 2010. *Русский комикс*. М.: Новое литературное обозрение.
- Савкина, И. 2007. *Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века*. М: Новое литературное обозрение.
- Alaniz, J. 2010. *Komiks: comic art in Russia*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ahonen, J. & Vuola, E. 2015. Uskonto ja sukupuoli. Konflikteja, vuorovaikutusta ja uusia tuulia. Teoksessa *Uskonnon ja sukupuolen risteyksiä*. Toim. Johanna Ahonen ja Elina Vuola. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 7-31.
- Barrington, J. 2002. *Writing the Memoir: From Truth to Art*. Portland, Oregon: The Eighth Mountain Press.
- Baetens, J. & Frey, H. 2015. *The Graphic Novel. An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Butler, J. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler, J. 2008. *Hankala sukupuoli*. Käänt. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Chute, H. 2008. *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative*. PMLA 123:2, 452– 465.
- Chute, H. 2010. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.
- Chute, H. 2017: *Why Comics? From Underground to Everywhere*. Harper-Collins.
- El Refaie, E. 2012. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gardner, J. 2012. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Groensteen, T. 2007. *The System of Comics*. Käänt. Bart Beaty & Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.
- Herkman, J. 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.
- Järvilehto, T. 1994. *Ihminen ja ihmisen ympäristö: Systemisen psykologian perusteet*. Oulu: Pohjoinen.
- Järvilehto, T. 1995. *Mikä ihmistä määrää: Ajatuksia yhteistyöstä, tietoisuudesta ja koulutuksesta*. Oulu: Pohjoinen.
- Kizenko, N. 2013. Feminized Patriarchy? Orthodoxy and Gender in Post-Soviet Russia. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* Vol. 38 Issue 3, 595-621.
- Kupari, H. & Tuomaala, S. 2015. Toimijuus ja muutoksen mahdollisuus. Esimerkkinä vanhoillislestadiolaisuuden tutkimus. Teoksessa *Uskonnon ja sukupuolen risteyksiä*. Toim. Johanna Ahonen ja Elina Vuola. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 161-187.
- Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Malmio, K. 2011. Sukupuoli, yhteiskunta, valta, kirjallisuus: Feministisen kirjallisuudentutkimuksen sosiologisuus. Teoksessa *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 183-217.
- McCloud, S. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Kitchen Sink.
- McCloud, S. 1994. *Sarjakuva - näkymätön taide*. Käänt. Jukka Heiskanen & Jussi Karjalainen. Helsinki: The Good Fellows KY.
- Mikkonen, K. 2013. Subjectivity and Style in Graphic Narratives. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Eds. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter, 101-123.
- Miller, A. 2007. *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol: Intellect Ltd.
- Romu, L. 2018. *Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista Kati Kovácsin sarjakuvateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? kertomuksina ruumiillisuudesta*. Tampere: Tampere University Press.
- Saresma, T. 2011. Sosiologinen elämäkertatutkimus – muunnelmia ja murtumia. Teoksessa *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 457-485.
- Utriainen, T. 2015. Lumottuja naisruumiita ja jumalallisia naisia: Uskontotiede haastaa Luce Irigarayn. Teoksessa *Uskonnon ja sukupuolen risteyksiä*. Toim. Johanna Ahonen ja Elina Vuola. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 55-81.

Материалы, опубликованные в интернете

Академик. 2010. Витрувианский человек.

<<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/2547>>

[Просмотрен 12.6.2019]

Библиотека Бариус. Рассказы в картинках. Радлов Николай.

<<http://www.barius.ru/biblioteka/book/150>>

[Просмотрен 25.2.2019]

Библиотека комиксов. Межрайонная централизованная библиотечная система им. М.Ю. Лермонтова. СПб.

<<http://lermontovka-spb.ru/biblioteka-komiksov/>>

[Просмотрен 19.2.2019]

Большая советская энциклопедия. 1969-1978. Окна РОСТА. М: Советская энциклопедия.

<<https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/115897/Окна>>

[Просмотрен 25.2.2019]

Бондарева, А. 2017. Что такое российский комикс? RaraAvis: Открытая критика.

<http://rara-rara.ru/menu-texts/chto_takoe_rossijskij_komiks>

[Просмотрен 26.2.2019]

Васильева, К. 2014. Александр Кунин: «В России я вижу будущее не комиксов, а рисованных историй». Люди на блюде.

<<http://people-on-plate.ru/1888/>>

[Просмотрен 7.5.2019]

ВКонтакте, 2013. Реальности Лены Ужиновой/Алены Камышевской.

<<https://vk.com/event50066602>>

[Просмотрен 2.2.2019]

Дудкина, Ю. 2017. Вместо полового воспитания — половой разврат Почему в России нет сексуального просвещения в школах. Репортаж «Медузы». Meduza.

<<https://meduza.io/feature/2017/09/01/vmesto-polovogo-vozpitaniya-polovoy-razvrat>>

[Просмотрен 11.3.2020]

Затар, А. 2019. Мединский обидел поклонников комиксов. Что они советуют ему почитать?

Би-би-си. <<https://www.bbc.com/russian/news-49585332>>

[Просмотрен 11.3.2020]

Кунин, А. 2013. Комикс в России. Библиография — №4. РГБМ. с.45-55.

<http://www.rgub.ru/professional/published/article.php?article_id=286>

[Просмотрен 26.2.2019]

Павловский, А. 2017. Комикс как букварь. Октябрь — №8.

<<https://magazines.gorky.media/october/2017/8/komiks-kak-bukvar.html>>

[Просмотрен 12.11.2019]

Панфилов, Ф. 8.5.2014. «Мы должны создать свой, русский, комикс». Александр Кунин, координатор фестиваля «КомМиссия», о непростой судьбе комикса в России. Colta.

<<https://www.colta.ru/articles/media/3131-my-dolzhen-sozdat-svoy-russkiy-komiks>>

[Просмотрен 19.2.2019]

- Петрановская, Л. 2016. Проверка на вшивость. Людмила Петрановская о флешмобе, который ставит диагноз обществу. *Спектр*. <<https://spektr.press/proverka-na-vshivost-lyudmila-petranovskaya-o-fleshmobe-kotoryj-stavit-diagnoz-obschestvu/>>
[Просмотрен 11.3.2020]
- Соболевский, А. 2018. Секс без просвета. Почему в российских школах нет уроков полового воспитания. *The Insider*. <<https://theins.ru/obshestvo/128827>>
[Просмотрен 11.3.2020]
- Современная энциклопедия. 2000. ПРИТЧА.
<<https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/38970>>
[Просмотрен 19.11.2019]
- Спейд, С. 2019. «Комиксы — это для тех, кто плохо умеет читать»: Мединский выступил против создания комиксов об исторических событиях. *DTF*. <<https://dtf.ru/life/67872-komiksy-eto-dlya-teh-kto-ploho-umeet-chitat-medinskiy-vystupil-protiv-sozdaniya-komiksov-ob-istoricheskikh-sobytiyah>>
[Просмотрен 11.3.2020]
- Российская государственная библиотека для молодежи. *Центр рисованных историй и изображений РГБМ, 2010-2019*.
<<http://izotext.rgub.ru/>>
[Просмотрен 19.2.2019]
- Чедр, 2009. Хосе Аланиз (Jose Alaniz): КомМиссия-2008: взгляд изнутри. *Хроники Чедрика*.
<<http://chedrik.ru/2009/khose-alaniz-jose-alaniz-kommissiya-2008-vzglyad-iznutri/>>
[Просмотрен 18.2.2019]
- Шаблинская, О. & Оберемко, В. & Кузнецова, Т. & Борта Ю. 2016. # Я не боюсь сказать. Решит ли проблему насилия флешмоб в соцсетях? Еженедельник «Аргументы и Факты» № 28.
<https://aif.ru/society/safety/ya_ne_boyus_skazat_reshit_li_problemu_nasiliya_fleshmob_v_socsetyah>
[Просмотрен 11.3.2020]
- Шевелев, А. 2019. «Убожество»: Мединский заклеил взрослых, читающих комиксы. *Газета.ru*. <https://www.gazeta.ru/culture/2019/09/04/a_12626245.shtml?updated>
[Просмотрен 11.3.2020]
- Язов, Владимир. 2016. Вопрос Священнику. *Официальный сайт Тобольская Митрополия*.
<http://www.tobolsk-eparhia.ru/quest.php?dbname=tte_db&counter=2&type=2>
[Просмотрен 12.2.2019]
- Ambilive. Плакат и сатира в России.
<<https://ambilive.ru/articles/35-plakat-i-satira-v-rossii.html>>
[Просмотрен 25.2.2019]
- Disima. ru, 2015. Термины, которые должен знать каждый комиксист.
<<https://disima.ru/sozdanie-komiksa/terminy-kotorye-dolzhen-znat-kazhdyj-komiksist/>>
[Просмотрен 12.11.2019]
- University of Washington. Slavic Languages & Literatures: José Alaniz.
<<https://slavic.washington.edu/people/jose-alaniz>>
[Просмотрен 18.2.2019]

Walker, S. 2016. Russian and Ukrainian women's sexual abuse stories go viral. *The Guardian*.
<<https://www.theguardian.com/world/2016/jul/08/russian-ukrainian-women-sexual-abuse-stories-go-viral>>
[Просмотрен 11.3.2020]